KURT FREISE

PIETER LASTMAN

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT DEN MONATSHEFTEN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT BAND V

PIETER LASTMAN

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER
HOLLÄND. MALEREI IM XVII. JAHRH.

VON

KURT FREISE

MIT 44 ABBILDUNGEN AUF 12 TAFELN

KLINKHARDT & BIERMANN

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG
1911

Den Druck des Textes dieses Bandes besorgte die Offizin von Hermann Freise, Parchim i. M., den der Tafeln die Offizin von Julius Klinkhardt, Leipzig

INHALTSÜBERSICHT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Vorwort

Bei der Zusammenstellung des Materials für die vorliegende Arbeit wurde mir von den Herren Vorständen der verschiedenen staatlichen oder städtischen Sammlungen, sowie von zahlreichen Privatsammlern fast allenthalben die freundlichste Unterstützung zu teil. Ich möchte daher auch an dieser Stelle diesen Herren meinen verbindlichsten Dank aussprechen. Weiter fühle ich mich zu besonderem Danke den holländischen Gelehrten gegenüber verpflichtet, vor allem Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der mir Einsicht und Verwertung seiner reichen Notizensammlung gestattete und dadurch meine Arbeit wesentlich förderte, ferner den Herren Dr. A. Bredius und Professor Dr. W. Martin im Haag, den Herren Direktoren E. W. Moes und Jhr. B. W. F. van Riemsdijk in Amsterdam, die mir alle während meines $2^1/_2$jährigen Aufenthaltes in Holland jederzeit mit Rat und Tat an die Hand gingen.

Was die Anlage der vorliegenden Monographie betrifft, so möchte ich kurz vorausschicken, daß ich absichtlich das Verzeichnis der Gemälde vor die Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges gebracht habe und ebenso den Katalog der Handzeichnungen vor ihre zusammenhängende Besprechung. Ich tat es aus dem Grunde, weil ich zuerst das zur Behandlung stehende Material dem Leser geordnet vorführen wollte, um es nachher im weiteren Text als bekannt voraussetzen und die sonst dort störenden Bilderbeschreibungen und dergl. in den Katalog gehörenden Dinge weglassen zu können.

Manchem Leser werde ich mit meinen Ausführungen vielleicht etwas zu ausführlich geworden sein — bei einem Maler vom Range Lastmans. Das will ich zugeben. Andererseits konnte ich an manchen Stellen — meist aus äußeren Gründen — den Gegenstand doch noch nicht so ausschöpfen, wie ich es gerne gewünscht hätte.

Bezüglich des Abbildungsmateriales mußte ich mich zu einem Kompromiß entschließen. Am liebsten hätte ich natürlich alle Bilder, Zeichnungen u. a., worauf ich im Text Bezug genommen habe, auch abgebildet. Doch wäre dadurch das Buch zu teuer geworden. Bei der nun getroffenen Auswahl berücksichtigte ich in erster Linie solche Werke, die bisher noch nicht photographiert oder doch schwer erhältlich waren, und sah von der Reproduktion solcher Sachen ab, von denen Abbildungen leicht käuflich oder zugänglich sind.

Der Buchhandlung von van Stockum en Zoon im Haag danke ich für die leihweise Überlassung des Klischees des Bildes *Paulus und Barnabas in Lystra* des Sammlung Stetzki auf Schloß Romanow.

Bei Benutzung des Kataloges der Gemälde bitte ich auch das im Nachtrag beschriebene Bild zu beachten, auf das mich in letzter Stunde noch Herr Dr. Hofstede de Groot freundlichst hinwies, und das ich Dank der Liebenswürdigkeit des Besitzers, Herrn John Allard in Geertruidenberg, hier noch mit aufnehmen konnte.

Parchim i. M.
Oktober 1910.

Der Verfasser.

EINLEITUNG

Der Name Lastman wird fast stets in Verbindung mit dem seines großen Schülers Rembrandt genannt. Das hat Pieter Lastman genützt und geschadet zugleich. Sein Verhältnis als Lehrer zu dem unsterblichen Rembrandt bewahrt auch ihn vor dem gänzlichen Vergessenwerden. Aber die überragende Größe Rembrandts läßt den Künstler Lastman des ungleichen Maßstabes wegen zunächst nicht ganz im richtigen Licht erscheinen. Zu seinen Lebzeiten war er gefeiert und hochberühmt. Aber nach seinem Tode verblaßte dieser Ruhm bald. Seine Werke bekamen immer geringeren Marktwert, wurden wenig beachtet und verloren sich ziemlich *). In der Literatur nannte man ihn dann nur noch als Lehrer Rembrandts und fügte hinzu, daß er einstmals ein sehr berühmter Maler gewesen sein soll. Die Künstlerbiographen und Kunstschriftsteller des XIX. Jahrhunderts tun das Gleiche, geben aber in späterer Zeit auch ihr eigenes Urteil über Lastmans Kunst ab, so, wie es sich ihnen aus der Betrachtung einiger seiner damals noch seltenen Bilder ergab. Es war freilich nicht besonders günstig und anerkennend. Kugler **) sagte von unserem Künstler, daß er „auch in figürlichen Gegenständen ... nicht übel" sei. Waagen und W. Bürger (Th. Thoré) „trugen (über Lastman) ungenügende und selbst rohe Ansichten vor" (Riegel). Bürger schrieb über ihn u. a. ***): „Lastman avait deviné le style de l'école de David deux siècles à l'avance. Il fut moins le précurseur de Rembrandt que de Guérin. Rembrandt ne trouva rien à prendre de lui, si ce n'est peut-être une certaine imitation à la dégradation des ombres ...

*) J. C. Weyerman, Levensbeschryvingen (1729), Bd. I, Seite 358, spricht aus, niemals ein Bild von Lastman gesehen zu haben. I. B. Descamps, La vie des peintres . . . (1753 ff., Bd. I, Seite 242/43) sagt, es wäre ihm lieber gewesen, anstatt der Lobgedichte, von denen die Geschichtsschreiber berichten, einige Gemälde von Lastman zu sehen, deren er — sei es wegen ihrer Seltenheit oder aus Zufall — keines zu Gesicht bekommen habe.

**) Handbuch der Geschichte der Malerei, 3. Aufl., 1867, Bd. III, Seite 179.

***) Musées de la Hollande, Bd. II, Seite 191.

Lastman a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix". Was er malte, waren nach Bürger „kalte Nachahmungen der Italiener". Dies letztere Urteil trifft nun nicht das Richtige. Von wirklichen Nachahmungen kann bei Lastman nicht eigentlich die Rede sein. Trotz der Schulung in der Haarlemer Akademie und der Studienzeit in Rom blieb Lastman stets Holländer, der wohl die Italiener „ins derbere Niederdeutsch" zu übersetzen versuchte, der sie aber nicht nachahmte. In den anderen Worten Bürgers kann man aber doch nicht, wie Hermann Riegel, eine „rohe Ansicht" ausgesprochen finden. Waagen wird der Kunst Lastmans aber sehr wohl einigermaßen gerecht, wenn er schreibt: „Er war ein guter Zeichner, seine Köpfe haben öfter viel Empfindung, seine Fleischfarbe ist warm und kräftig. In den landschaftlichen Hintergründen, welche meist eine bedeutende Rolle spielen, merkt man den Einfluß des Paul Bril*)". Erst nachdem Vosmaer in seinem Rembrandt-Buch auch Rembrandts Lehrer einer eingehenden Untersuchung für wert befunden hatte, erkannte man deutlicher auch die historische Bedeutung Pieter Lastmans als Bindeglied nicht nur mit deutsch-italienischer Auffassungsweise, sondern auch als Vermittler zwischen dem ausgesprochenen holländischen Akademismus des XVI. Jahrhunderts und der nationalen realistischen Kunst des XVII. Jahrhunderts. Riegels Anerkennung Lastmans geht jedoch etwas zu weit. Nach ihm beruhte Lastmans kunstgeschichtliche Bedeutung auch darauf, „daß er bestimmte neue Gedanken malerischer Auffassung verwirklichte, daß er geschlossene Stimmungen, einseitige scharfe Lichtwirkungen ausbildete, Schattenanlagen und sogar Reize des Helldunkels darzustellen suchte**)". In diesem Sinne sei Lastman also wahrlich der Vorläufer Rembrandts. Riegel stützte sich hierfür besonders auf zwei Werke Lastmans, auf das Bild „David im Tempel Harfe spielend" von 1618 in Braunschweig und vor allem auf die „Christnacht" von 1629 in Haarlem (die auch für alle anderen Schriftsteller das Bild war, in dem sich Lastman schon ganz rembrandtisch zeigte). Dies zweite Gemälde ist nun aber gar nicht von Lastman. Mit seinem Wegfall aus der Reihe der Lastman'schen Originalgemälde

*) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, 1862, Bd. I, Seite 303.

**) „Beiträge", Bd. II, Seite 201/05.

geht demnach auch jene Kritik ihres stärksten Beleges verlustig, und das Urteil über Lastmans kunstgeschichtliche Bedeutung bedarf einer Revision. Auch noch aus dem weiteren Grunde, weil in den letzten Jahren einige neue Tatsachen festgestellt werden konnten, die das direkte Zurückgehen Rembrandts auf seinen einstigen Lehrer — nicht in Fragen der Lichtprobleme, des Helldunkels, sondern in solchen der Komposition — dartun. Dies Zurückgehen, das sich nicht nur auf Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten beschränkt, läßt im Gegensatz zu unserem modernen Empfinden eine Wertschätzung Lastmans von Seiten Rembrandts erkennen, die um so beachtenswerter solchen Urteilen gegenüber erscheint, nach denen Rembrandt bei Lastman nichts lernen konnte. Diese beiden Gesichtspunkte dürften eine neue Untersuchung über die Kunst Lastmans und sein Verhältnis zu Rembrandt rechtfertigen. Das noch vorhandene Bildermaterial, auf dem sich diese Untersuchung aufbauen soll, ist im Laufe der Jahre dem seiner Zeit Vosmaer zur Verfügung stehenden gegenüber wesentlich gewachsen.

Daneben mag in zweiter Linie gleichzeitig das Bild des Amsterdamer Kunstlebens in den Kreisen der „Praerembrandtisten“ (wie Bredius sie einmal nannte) durch die eingehende Behandlung der Kunst ihres — man darf wohl mit Recht sagen — berühmtesten und auch bedeutendsten Vertreters etwas an Klarheit gewinnen. Die Aufgabe, die wir uns damit stellen, verspricht unserem künstlerischen Empfinden keine besonderen Genüsse; aber sie führt uns in eine ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach nicht zu unterschätzende Uebergangsperiode, die — aus dem erstgenannten Grunde — bisher nur einer oberflächlichen Betrachtung für wert befunden wurde.

LEBENSGESCHICHTE PIETER LASTMANS

Die auf den nachfolgenden Seiten gegebene Darstellung der Lebensgeschichte Pieter Lastmans schließt sich eng an den von Dr. A. Bredius und N. de Roever in „Oud Holland“ *) veröffentlichten ausführlichen Aufsatz über unsern Maler, in welchem seine und seiner Verwandten Lebensverhältnisse auf Grund des von den beiden holländischen Forschern bis dahin ans Licht gezogenen reichen Urkundenmaterials geschildert werden. Es schien mir als Nichtholländer nicht geboten, nach den reichlichen Funden jener beiden Gelehrten aufs neue eine eigene Durchsuchung der holländischen Archive (die mir zum großen Teile auch verschlossen geblieben wären) vornehmen zu wollen. Es war mir aber möglich, die Ausführungen von Dr. Bredius und de Roever noch durch einiges wenige Material zu ergänzen, durch einige Notizen, die ich den Herren E. W. Moes in Amsterdam und Karl Madsen in Kopenhagen verdanke, sowie durch ein paar Zusätze, die ich den mir von Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Originalnotizen N. de Roevers (für den oben erwähnten Aufsatz) noch entnehmen konnte.

Im übrigen bemerke ich, daß ich für diesen biographischen Teil den Kreis so eng wie möglich um die Person Pieter Lastmans gezogen habe, um die Darstellung seiner Lebensgeschichte nicht mit Nachrichten zu beschweren, die keine direkte Beziehung auf ihn haben, wie z. B. eine Notiz, die H. Havard **) über einen Kosmographen Cornelis Jansz Lastman brachte, der u. a. um 1620 ein Buch „Schatkamer der grooten Zeevaerts Kunste“ geschrieben und herausgegeben hat.

---

*) Bd. IV (1886), Seite 1—19.

**) L'art et les artistes hollandais, 1879, Bd. I, Seite 96ff.

Das Geburtsjahr Pieter Lastmans läßt sich durch eine Erklärung, die Lastman am 25. November 1619, als er „out omtrent 36 jaren" (ungefähr 36 Jahre alt) war, abgab, auf 1583 feststellen. Diese Angabe wird in einem Leibrentenbrief, den sein Vater am 15. Dezember 1588 für seinen damals fünfjährigen Sohn Pieter kaufte, bestätigt. Damit wären endlich die vielen falschen, teils durch flüchtiges Lesen der alten Quellen entstandenen, teils aber auch auf purer Erfindung beruhenden anderen Angaben hinfällig geworden. Es würde zu weit führen, alle diese Fehler im einzelnen richtig zu stellen; eine Arbeit, die Hermann Riegel bereits 1882 teilweise vorgenommen hat, der aber seinerseits in der Angabe des Geburtsjahres auch noch zu früh griff *). Das richtige Geburtsdatum wurde zum zum ersten Male von Bredius und de Roever in ihrem Aufsatz in „Oud Holland" festgestellt und von den meisten späteren Autoren übernommen. Vorher findet man die Angaben: 1562, vielleicht früher als 1580, gegen 1580, 1580, um 1580, 1581, um 1581, 1582, zwischen 1580 und 84, 1588.

Pieter Lastmans Vater hieß Pieter Zeegersz. Dieser bediente sich demnach des Namens Lastman nicht. Auch von seinen Kindern führten ihn nur unser Maler und sein als Kupferstecher bekannter Bruder Nicolas. Dr. Bredius und de Roever bemerken hierzu, daß der Name Lastman ein nicht ungebräuchlicher Taufname bei westfriesischen Familien im XV. und XVI. Jahrhundert war, daß er aber auch als Patronymikon vorkam. Die Geschlechtsnamen waren bis ins XVII. Jahrhundert hinein in Amsterdam noch nicht fest. Es kommt nur sehr selten vor, daß eine bestimmte Anzahl von Brüdern denselben Geschlechtsnamen aufweist. Ob der Name Lastman an Pieter von Vaters oder Großvaters wegen zukam, oder ob er ihn aus sonst einem Grunde annahm, ließ sich nicht mehr feststellen. Der Vater führte ihn jedenfalls nicht.

Den Beruf Pieter Zeegersz' lernen wir aus den Stadtrechnungen kennen, in denen er von 1568 an als „loopende" oder „reizende bode" vorkommt. Als solcher hatte er für die städtische Regierung wichtige Botschaften auszurichten, z. B. nach den südlichen Niederlanden und nach Deutschland. Auch an den Prinzen von Oranien, an Bossu oder

*) „Beiträge", Bd. II, Seite 201—205.

an Don Ferdinand überbrachte er offizielle Botschaften. Er war also eine Art Kurier, wie sie an Fürstenhöfen noch heute üblich sind. Natürlich brachte dieser Beruf für Pieter Zeegersz ein unruhiges und anstrengendes Leben mit sich. Er bewohnte im St. Nikolausturm in Amsterdam eine Dienstwohnung. Gleichzeitig hatte er von der Stadt am Fischmarkt ein paar Läden in Miete, ohne daß wir jedoch Kenntnis davon haben, was er dort verkaufte bezw. verkaufen ließ. Schließlich gab er aber die Kurierstellung auf und sah sich nach einem ruhigeren Posten um, den er auch fand. Am 17. Februar 1576 erhielt er zunächst das „adjunct-bodeambt" an der Weeskamer in Amsterdam, um am 30. Mai 1577 dort als „bode" fest angestellt zu werden. Möglicherweise hängt dieser Stellungswechsel mit seiner vor 1575 fallenden Verheiratung zusammen. Jenes „bode-ambt" war ein einträgliches Geschäft und wurde keineswegs dem ersten besten übertragen. Denn mit dem eigentlichen Botendienst, der meist in Zitationen bestand, war damals noch ein Nebenposten verbunden. Der Bote trat auch als Verwalter von Waisengütern, wie auch als „straatvogd" von unverheirateten Frauen oder Witwen auf. Hiermit ließ sich manches verdienen. Daher mußte der „bode" aber auch administrative Kenntnisse besitzen. Pieter Zeegersz erfreute sich dieses ruhigen und einträglichen Amtes aber nicht lange. Die Unruhen des Jahres 1578 brachten ihn um dasselbe. Wahrscheinlich war er ein zu eifriger Anhänger der spanisch gesinnten Verwaltung gewesen.

Noch vor dem Jahre 1575 hatte Pieter Zeegersz Barbara Jacobs geheiratet. Dieser Ehe entsprossen sieben Kinder. Das erste war ein Knabe, Jacob, der am 20. Februar 1575 getauft wurde, aber bald gestorben sein wird*). Das zweite Kind war ebenfalls ein Knabe, Jacob Pietersz, der sich später Jacob Pietersz Hardingh nannte. Er wurde am 9. Juli 1576 in der „Oude Kerk" in Amsterdam getauft. Der dritte, 1578 in Amsterdam getaufte Sohn wurde Goldschmied und nannte sich auch öfter Zeeger Pietersz Coningh. Unser Maler Pieter Pietersz Lastman erblickte als viertes Kind 1583 das Licht der Welt. 1586 wurde Nicolas Pietersz Lastman, der Kupferstecher, geboren. Der sechste Sohn, Dirk Pietersz,

*) Bredius und de Roever führen ihn nur in der Stammtafel am Ende ihres Aufsatzes an. Im Texte selbst sprechen sie nicht von ihm.

starb früh. Geburts- und Todesjahr von ihm sind nicht bekannt. Das jüngste Kind endlich, ein Mädchen namens Agnietje Pieters, wurde 1595 geboren. Die sechs letztgenannten Kinder lernen wir zuerst aus dem Testament der Eltern kennen.

Das Talent des Sohnes Pieter erkannten die Eltern wohl bald. Und da der Vater über die nötigen Mittel verfügte, sorgte er auch für eine Ausbildung Pieters nach dieser Richtung hin. Durch Carel van Mander *) erfahren wir, daß Lastmans erster Lehrer Gerrit Pietersz Sweelinck, ein Schüler von Cornelis Cornelisz van Haarlem und ein Bruder des berühmten Organisten Jan Pietersz Sweelinck war. Van Mander teilt ferner mit, daß sich Lastman in Italien befinde, und daß auf ihn „goede hope" sei. Das ist 1604, bezw. 1603, da van Mander sein Buch wohl schon 1603 niederschrieb, 1604 das Erscheinungsjahr des gedruckten Werkes ist. Diese Reise nach Italien wird Pieter Lastman gewiß mit Zustimmung seines Vaters unternommen haben. Was dieser nach seiner Amtsentsetzung von 1578 für einen Beruf ausübte, ist unbekannt geblieben. Vielleicht lebte er als Rentner. Sein meist in festen Gütern angelegtes Vermögen, zu dem auch das von ihm seit 1587 bewohnte Haus in der St. Jansstraat gehörte, gestattete das. Auch die Kosten der Kunstreise seines Sohnes wird er auf sich genommen haben. Er muß bereits vor dem 4. Mai 1604 gestorben sein, da an diesem Tage seine Frau als Witwe urkundlich erwähnt wird. Wir dürfen aus dieser Tatsache auch wohl schließen, daß Pieter Lastman schon vor dieser Zeit seine Vaterstadt verlassen hat. Noch ein anderer Umstand weist darauf hin, daß er bereits 1603 nicht mehr in Holland war: die beiden im Amsterdamer Rijksprentenkabinet befindlichen Zeichnungen, die nicht auf holländischem Boden entstanden sein können und die neben dem Namen Lastmans die Jahreszahl 1603 tragen.

In Italien, d. h. in Rom, schloß sich Lastman an Elsheimer und dessen Kreis an, dem auch die beiden Pijnas, Thoman von Hagelstein u. a. angehörten. Ihm hat er auch als Künstler viel zu danken.

1605 müßte Lastman bereits wieder aus Italien zurückgekehrt sein, wenn wir der folgenden Notiz, die sich auf einer Zeichnung von

*) Het Schilderboeck, 1604, Seite 294a.

Raffael befand, Glauben schenken dürfen.*) Auf der Versteigerung Antonie Rutgers Antoniesz in Amsterdam am 1. Dez. 1778 kam eine Zeichnung von Raffael vor, die unter Nr. 3 im Katalog so beschrieben war: „Jesus, spreekende met Mozes en Elias, in de Wolken op den Berg Thabor; twee Discipelen ziet men op de voorgrond slapende, en Petrus geknield, alles vol expressiën, is fraay geteekend met de pen, vervolgens de schaduw gewassen en met wit gehoogt". Uns interessiert der Zusatz: „Deeze Teekening is door den Kunstschilder Lastman, 1605, uit Italiën hier te Landen gebragt". Danach wäre Lastman also 1605 bereits wieder in Holland gewesen. Dem scheinen aber Houbrakens Angaben über Thoman von Hagelstein zu widersprechen, den Houbraken**) um 1605 nach Italien reisen und nach einem Aufenthalt in (Mailand) Neapel und Genua in Rom insbesondere mit Adam Elsheimer, Pieter Lastman und Jan Pijnas verkehren läßt. Dies Datum 1605 für Thomans Abreise aus seiner Heimat stellt aber Houbraken selber nicht als durchaus sicher hin, indem er wenig weiter unten schreibt: „Wir sehen also, daß Pieter Lastman, den wir 1581 geboren werden ließen, mit 24 Jahren bereits in Rom war, wenn wir annehmen, daß Thoman ihn im Jahre 1605 dort fand: doch das kann nicht als sicher angenommen werden, in Anbetracht des Umstandes, daß wohl auch einige der 15 Jahre, die Thoman in Italien gewesen ist, bereits verflossen sein konnten, ehe Lastman und Pijnas nach Italien kamen oder dessen Bekanntschaft machten". Oder man muß für den Fall, daß Thoman von Hagelstein wirklich erst 1605 seine Heimat verlassen haben, danach in Mailand, Genua und Neapel gewesen und dann in Rom mit Lastman, Elsheimer und Jan Pijnas zusammengetroffen sein sollte, annehmen, daß das alles in dem einen Jahre 1605 geschah, was freilich nicht sehr wahrscheinlich ist. Ebenso wenig lassen sich aber die Angaben zusammenreimen, daß Thoman, der nach Sandrart 1588 geboren sein soll, 1605, — also mit

*) Den Hinweis auf diese Notiz verdanke ich Herrn Direktor E. W. Moes in Amsterdam.

**) De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. II. Aufl. (1753), Bd. I., Seite 132. — Houbrakens Quelle ist J. Sandrarts Teutsche Academie (1675), Seite 296 bezw. Academia Nobilissimae Artis pictoriae (1683), Seite 288. Am ersten Orte heißt es: „ . . . hernachmals und Anno 1605 hat er [Th. von Hagelstein] sich nach Italien begeben . . . ".

17 Jahren — nach Italien kam, sich dort 15 Jahre aufhielt und „nach Elsheimers Tode, um den Gram über diesen Verlust eher zu zerstreuen, in sein Vaterland zurückkehrte“, wenn dieser Tod Elsheimers nicht, wie früher angenommen wurde, um 1620, sondern nach den neuen Forschungen Dr. Fr. Noacks *) bereits am 11. Dezember 1610 eintrat, und daß Elsheimer vermutlich mit 18 Jahren, um 1595, nach Rom kam. Die Sache ist jedenfalls nicht genügend aufgeklärt, um Lastmans Heimkehr nach Holland danach sicher feststellen zu können.

Urkundlich nachweisbar ist Lastman jedenfalls erst wieder 1607 in Holland. Am 1. März und den fünf folgenden Tagen dieses Jahres fand in Amsterdam die Versteigerung des Nachlasses von Gillis van Coninxloo statt. Fast alle Künstler von Amsterdam, darunter auch Pieter Lastman, traten hier als Käufer auf. Ihre Namen wurden vom Sekretär wie üblich im Katalog notiert**). Lastman kaufte damals auch Farben und Malergerätschaften. Die hieran angeknüpfte Frage von Dr. Bredius und de Roever, ob man daraus schließen dürfe, daß er erst kurze Zeit wieder in der Heimat war, glaube ich nicht bejahen zu müssen, wenngleich die Möglichkeit, daß dem so ist, nicht auszuschliessen ist.

Aus dem ganzen folgenden Jahrzehnt fehlen eigentliche urkundliche Nachrichten über das Leben unseres Malers; dafür haben wir aber fast aus jedem Jahre bezeichnete und datierte Gemälde, durch die er sich in Amsterdam bald Ansehen und Ruhm verschaffte. Doch wäre in dieser Zeit das Jahr 1617 hervorzuheben, weil in ihm der junge Jan Lievens zu Lastman in die Lehre gekommen sein soll, um rund zwei Jahre, also bis etwa 1619, bei ihm zu bleiben ***).

1618 finden wir Lastmans Namen samt denen seiner Freunde und Kunstgenossen in jener poetischen Liste berühmter Amsterdamer Maler vom Ritter Theodore Rodenburgh aufgezählt †).

Auf Lastmans Urteil als Kenner moderner italienischer Kunst mußte man damals auch Wert legen. Denn aus einer Akte vom

*) Kölnische Zeitung 1906, Nr. 1086; Gemälde-Katalog des Kaiser Friedrich-Museums 1906, Nachtrag (Seite 541).

**) Oud Holland, Bd. III. (1885), Seite 46.

***) Dr. C. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“, Seite 393.

†) Abgedruckt in C. E. Taurel, De Christelijke Kunst, XXIV, und in Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 172.

25. November 1619 ersehen wir, daß er zusammen mit anderen ein Gutachten über die Echtheit eines Gemäldes von Caravaggio abgab. Da dies die Urkunde ist, welche die erste annähernd richtige Bestimmung seines Geburtsdatums ermöglichte und auch die Unterschrift Lastmans zeigt, sei sie hier wiedergegeben:

> „Op huyden den 25 Novembris 1619 compareerden Mrs. Bernaerdt van Someren, out omtrent 47 jaren, Willem van den Bundel, out omtrent 43 jaren, Pieter Lastman, out omtrent 36 jaren, Adriaen van Nyeulant, out omtrent 33 jaren en Louys du Pret, out omtrent 30 jaren, alle gerenommeerde schilders wonende binnen deser stede; mij Notario bekent ende hebben by ware woorden in plaetse van eede solemnel ten versoeke van Jacob van Nyeulant, als last hebbende van Franchoys Seghers, wonende tot Antwerpen, getuygt, verclaert ende geattesteert waerachtig te wesen, dat het stuck schilderij, namentlijk een Crucificx van St. Andries, 't welck bij Franchoys Seghers voorn. van Pieter de Wit gecocht is, naer haer getuyges ooch ende beste wetenschap is een principael van Michael Angelo Caravagio, daer voren sy getuigen tselve stuck oock houdende, seggende oversulcs tselve stuck een principael van de voorsz. d'Angelo te wesen . . . . .*).

gez.: Bernaerdt van Someren — Willem van den Bundel
Pieter Lastman
L. Pret — Adriaen van Nieulandt

In allen bisher genannten Dokumenten wurde Lastman als in Amsterdam wohnhaft erwähnt, wo er sich auch — nach den folgenden Urkunden — bis zu seinem Tode aufhielt. Wenn man ihn in der älteren Literatur in Haarlem geboren sein und dort auch sterben ließ, so geschah das wohl nur deshalb, weil man ihn auf Grund der falschen Lesweise der Stelle bei van Mander zu einem Schüler von Cornelis van Haarlem gemacht hatte und der Einfachheit halber Haarlem auch als Geburts- und Sterbeort ansah.

*) Prot. Not. W. Cluyt.

Sind diese Notizen der alten Biographen so gut wie aus der Luft gegriffen, so steht es mit einer zuerst von Nagler gemachten Bemerkung über einen Aufenthalt Lastmans in Kopenhagen anders. Es heißt bei Nagler *) u. a.: „Von 1619—1620 malte er [Lastman] mit anderen zu Kopenhagen in der Schloßkirche **)". Waagen ***) und Seubert †) haben diese Notiz auch gebracht. Nagler, der seine Quelle nicht nennt, hatte offenbar die Bilder in Schloß Frederiksborg nördlich von Kopenhagen im Sinn und folgerte aus ihrem Vorhandensein dort auch den Aufenthalt Lastmans und anderer Künstler, von denen in jenem Schlosse auch Gemälde waren, in Kopenhagen selbst. Dr. Bredius und de Roever erwähnen diese Notiz Naglers auch und verweisen dazu auf das von Vosmaer unter No. 30 seines Kataloges verzeichnete Bild der „Kreuztragung", das „se trouvait au château de Frédériksbourg á [!] Copenhague, brûlé en 1859". Den wirklichen Sachverhalt teilte mir in liebenswürdiger Weise Herr Karl Madsen in Kopenhagen mit: Lastman wird persönlich nicht in Kopenhagen gewesen sein. Er hat aber drei Bilder für den König Christian IV. gemalt, die zu einem Zyklus gehörten, der im sogenannten „Bedestol" (Betzimmer des Königs bei der Kirche im Schloß Frederiksborg) schmückte. [Nagler machte daraus die „Schloßkirche in Kopenhagen"]. Leider ist jenes interessante Zimmer samt seinen Malereien dem Brande von 1859 zum Opfer gefallen. Die Geschichte der Malereien dieses „Bedestols" ist kurz etwa folgende: Wir wissen, daß der in Helsingör 1569 geborene Maler Pieter Isaaksz; „Kamerschilder" Christians IV. von Dänemark ††), in der ersten Hälfte des Jahres 1618 in Amsterdam für seinen König von dem Kunsthändler (?) Johan Letoir zwei Bilder von Lodevicus Vinsonius oder Lodovico Finsonio kaufte und nach Dänemark mitnahm †††). Er war in Amsterdam bekannt und sicher mit vielen der

---

*) Künstlerlexikon (1839).

**) Auch A. van Nieuland und W. van Valckert sollen nach Nagler um diese Zeit in Kopenhagen gewesen sein.

***) Handbuch (1862), Bd. I, Seite 302.

†) Allgemeines Künstlerlexikon (1878), Bd. II.

††) Obreens Archief, Bd. II, Seite 147.

†††) A. a. O., Seite 135 ff.

dortigen Maler befreundet *). Pieter Isaaksz war sicherlich auch der Vermittler zwischen den Künstlern, welche die zweiundzwanzig neutestamentlichen Darstellungen für Christians IV. „Bedestol“ malen sollten. Denn der König selber notierte 1620 in seinem Schreibkalender: „Am 17. Dez. habe ich Peter Isak 1266 Rdl. in Spec. gegeben als letzte Zahlung für die Gemälde, welche in mein Zimmer auf Frederiksborg gekommen sind“. Pieter Isaaksz selbst malte die „Verkündigung“. Außerdem waren dafür tätig sein Schüler Adriaen van Nieuland, Werner van Valckert, Jan Pijnas und Lastman, sicher alles Freunde von Isaaksz. Von Pieter Lastman waren die „Anbetung der Könige“, „Christus segnet die Kinder“ und die „Kreuztragung“. Sämtliche Bilder waren auf Kupferplatten gemalt und hatten dieselbe Größe wie die jetzt im „Bedestol“ befindlichen Gemälde Carl Blochs. Wir haben daher keinen Grund anzunehmen, daß jene Künstler aus Holland eigens nach Dänemark reisten, um an Ort und Stelle zu arbeiten. Sie malten vielmehr in der Heimat die von ihnen verlangten Darstellungen in der angegebenen Größe auf Kupferplatten, die nachher in die Wände des „Bedestols“ eingelassen wurden **).

Wir fahren nun fort in der Aufzählung der von Lastman Nachricht gebenden Urkunden, die nach dem Jahre 1620 zahlreicher werden.

Im Oktober 1623 trat Lastman bei einer gerichtlichen Erklärung, welche die Frau seines Freundes, des Malers Cornelis van der Voort abgeben mußte, als Zeuge auf ***).

---

*) Ritter Rodenburgh erwähnt ihn auch in dem oben schon zitierten Gedicht zufälligerweise (?) direkt nach Lastman. Wir finden ihn ferner auf der Auktion des Nachlasses von Gillis van Coninxloo am 1.—6. März (19. Jan. gibt von Wurzbach in seinem Niederl. Künstlerlex., Bd. I, Seite 327 an) 1607 in Amsterdam zusammen mit fünf Schülern, Jan Claesz, Huyg Pietersz, François Venant und „de Stomme“ (Avercamp). Vergl. Oud Holland, Bd. III (1885) Seite 45/46.

**) Ueber dieses Betzimmnr schreibt der dänische Kunstschrifsteller N. L. Höyen (Skriftes, Bd. I, Seite 233): „ . . . . . Die Werke von allen diesen Meistern, besonders so vorzügliche, wie hier waren, gehören jetzt zu den größten Seltenheiten der Galerien. warum schon im vorigen Jahrhundert Fremde auf die Bedeutung dieses Zimmers aufmerksam machten. . . . Es wäre nicht leicht, jedenfalls außerhalb Italiens, ein gleiches zu finden, wo Werke älterer Kunst zu einem so schönen Ganzen vereinigt waren“. (Mitteilung von Herrn K. Madsen).

***) Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 195.

Damit sind wir zu dem Zeitpunkt gekommen, in dem nach Annahme der meisten Forscher Rembrandt für sechs Monate das Atelier Pieter Lastmans besuchte. Ueber die genauere Festsetzung dieser Lehrzeit gehen die Ansichten freilich etwas auseinander. Das vorhandene Urkundenmaterial über Lastman bietet leider auch keine Anhaltspunkte für eine sichere Feststellung dieses Zeitabschnittes. Auf die scherzhafte Erfindung der Quittungsurkunde Pieter Lastmans von 1627*) braucht hier nicht eingegangen zu werden. Von Wurzbach hat in gutem Glauben in seinem Rembrandtartikel im Niederländischen Künstlerlexikon dies Jahr angenommen, dürfte im Supplementbande aber eine Berichtigung geben.

Bei der am 12. April 1625 erfolgten Verheiratung von Lastmans Schwester Agnietje mit dem Maler François Venant trat merkwürdigerweise keiner der Brüder als Zeuge auf **). Bredius und de Roever erklären das daraus, daß F. Venant wohl sicher ein Remonstrant war, während Pieter Lastman und seine Brüder wahrscheinlich römisch-katholisch geblieben waren ***).

Das am 30. April 1625 zu Protokoll gebrachte Testament des Kupferstechers Nicolas Lastman, der zu dieser Zeit „sieck te bedde" (krank zu Bett) lag und am 6. Mai auch schon begraben wurde, nennt Lastman neben den Kindern seines vor dem Jahre 1625 verstorbenen Bruders Jacob Pietersz Hardingh, neben seinem Bruder Zeeger Pietersz, dem Goldschmied, und seiner Schwester Agnietje Pieters als Erben †).

Am 19./20. April 1625 wurden zwecks Teilung des Nachlasses unter die Erben die hinterlassenen Mobilien der am 7. Dez. 1624 begrabenen Mutter versteigert. Dabei wurde aber vieles von den Kindern und Enkeln zurückgekauft. Der Erbschaftsteilungsvertrag zwischen den Brüdern Zeeger Pietersz, Pieter Lastman, der Schwester Agnietje und ihrem Manne Fr. Venant, sowie den Kindern des verstorbenen Bruders Jacob Pietersz, datiert vom 15. August 1625 und lautet:

---

*) Die Urkunden über Rembrandt. Erstes Supplement. Von M. C. Visser. Haag, 1906, Seite 3.

**) Oud Holland, Bd. IV (1886), Seite 20.

***) A. a. O., Seite 21.

†) Obreens Archief, Bd. VII, Seite 246.

Boedelscheiding tusschen:

1) Zeeger Pietersz
2) Pieter Pietersz Lastman
3) Agnietje Pieters & Françoys Venant
4) Zal. Jacob Pietersz kinderen onder voogdy van Willem Aertsz beneven 1—2, en 3 als erfgen. van Claes Pietersz huns overl. broeder te zamen erfgen. van Pieter Zeegersz en Barbara Jacobs beide vóór Claes gestorven hun ouderlyk (elterliches) goed bedraagt

volgens taxatie		27008 —
de lasten afgetrokken 22637 gl.		
Zeeger Pietersz krygt	huis St. Jansstraat	f 3800
Pieter Lastman	„ huis Rusland	1750
	„ Taksteeg	2500
	kostgeld van Pr. Lastman	64
	„ van Claes Pietersz	21
	Pr. Lastmans schuld voor tin	43
	Egbert Cornz Tinnegeeters schuld mede voor tin	41
Agnietje Pieters krygt	huis St. Jansstraat over d'ootmoedige Coning	3400
erven van Claes Pieters krygen	huis Breestraat daer Barber Jacobs is overleden	3300
	huis Schoutensteegje	550
de minderj. kinderen	krygen huis d' Antyksche schaer	4000

15. Aug. 1625 *)

Am 20. August 1625 befindet sich Pieter Lastman unter den zahlreichen Künstlern, die auf der Nachlaßversteigerung des Cornelis van der Voort als Käufer auftraten. Mit diesem Künstler hatte Lastman — wie wir oben schon sahen — in freundschaftlichen Beziehungen gestanden. (Auf dieser Auktion war auch ein Original-

*) Register von Memorien Nr. 3, Seite 218—222.

gemälde von Lastman, das einen ziemlich hohen Preis erzielte, sowie eine Kopie nach Lastman.) Lastman ersteigerte da „drie vrouwen tronien“ (vielleicht sind das die später in seinem Inventar aufgezählten „drie tronien van Badens, als Venus, Juno en Pallas“) für 3.7 fl. und ein nicht näher beschriebenes Bild auf Leinwand für 1.11 fl. Aus einer handschriftlichen Beischrift im Katalog dieser Versteigerung ersehen wir auch, wo Lastman damals gewohnt hat: „over (gegenüber) de Suyderkerk“ *), die von Hendrik de Keyser von 1603—14 erbaut wurde.

Geheiratet hat Lastman nicht. Mit seinem Bruder Nicolas und der Mutter hatte er in jenem Hause zusammengewohnt und nach dem ziemlich zu gleicher Zeit erfolgten Tode dieser Beiden und der Heirat seiner Schwester änderte er seine Wohnung nicht. (Die Mutter wurde am 7. Dezember 1624 in der Oude Kerk in Amsterdam begraben; der Bruder Nicolas am 6. Mai 1625).

Ende der zwanziger Jahre litt Lastman viel unter Krankheit, ja so sehr, daß er 1628 bereits ans Sterben dachte und den Notar Lamberti zu sich kommen ließ, um seinen letzten Willen zum Vorteil seines Bruders und seiner Schwester, sowie der auch von Nicolas bedachten Bruderskinder und seiner Dienstmagd aufsetzen zu lassen. Der Notar Lamberti traf ihn krank im Bett liegend an, „doch zijn verstant ende uytsprack noch wel hebbende“. Das damals aufgesetzte Testament lautete:

1628 5. Maart. Not. L. Lamberti.

Pieter Lasman, schilder, poorter (Bürger) deser stede leggende sieck te bedde doch zijn verstant, memorie ende uytspraeck noch wel hebbende legateert aan zijn z (seligen) broeders kinderen:

Pieter Jacobsz tegenwoordig na Oost
Indie zijnde . . . . . . 300 gl.
Jacob Jacobsz . . . . 800 gl.
Anna Jacobs . . . . 800 gl.
Weyntje Jacobs . . . . 600 gl.
Cent Jacobsz. . . . . 600 gl.

te erven van de een op den ander. aan

*) Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 203.

Haesje Theunis zyn dienstmaagt, als zy
op zyn sterfdag nog by hem dient. . . . 100 gl.
Voorts. in al zyne van ouders geerfde zoowel als zyne van hem zelve geconquestreerde goederen tot erfgenaam
Zeeger Pietersz zyn broeder en
Agnietje Pieters zyn zuster
goederen te erven van den een op den ander.

Hy woont Breestraat
getuigen Frans Fransz en Joost Damius.

Schlimmer sah es mit Lastmans Gesundheitszustand im folgenden Jahre aus, in dem er am 27. Februar wieder nach dem Notar verlangte, um das nachstehende Testament zu machen. Er lag da nicht nur krank zu Bett, sondern sprach auch sehr „becommerlyck". Die Namensunterschrift zeigt am besten, wie schwach er sich befand. Wahrscheinlich hatte er einen Schlaganfall gehabt.

1629 27. februari Not. L. Lamberti

Pieter Lastman, schilder, leggende sieck te bedde ende spreekende wat becommerlyck doch anderzins verstant ende vyff sinnen wel machtig synde legateert aan
Haesje Theunis, zyne dienstmaagt. . . 200 gl.
aan Pieter, Jacob, Wyntje en Cent Jacobsz
(broederskinderen) ieder . . . . 400 gl.
aan Anna Jacobs. . . . . 1000 gl.
benevens eene vry gunstige bepaling ter behoeve van de laatste, Agnietje, erfgenamen
Zeeger en Agnietje, erfgenamen
Zeeger executeur.

Hy woont Breestraat gez.: Pieter Lastman.

Aber auch von diesem Kranksein erholte sich Pieter Lastman sehr bald wieder. Am 2. März desselben Jahres bestätigt er jenes Testament durch folgenden Zusatz:

2. Maart 1629

Pieter Lastman, die als nu kloeck ende gesont geworden ende syn verstant, spraeck ende vyff sinnen volcomentlyck gebryckende was. Conformeert dit bovenstaande testament.

gez.: Pieter Lastman.

Lastmans Gesundheitszustand muß sich nun noch einmal so gebessert haben, daß er wieder an die Arbeit gehen konnte, wovon das 1630 datierte Bild in Stockholm Zeugnis gibt.

In diesem Jahre — am 27. Febr. — sehen wir ihn wieder ein Gutachten über eine Kopie von L. Vinçon *) nach einem Bilde von Caravaggio abgeben. Der betreffende Passus dieser Akte lautet:

> „Op huyden den 27. february 1630 heeft Sr. Charles de Coninck, Coopman tot Middelborch, vercocht aen Jacob van Nyeulant, die in coope aenneempt mits dezen een stuck schilderie, gedaen bij Mr. Louys Vinçon za: naer't principael gedaen by wijlen Michiel d'Angelo da Crawachy za: wesende een Uytdeelinge van de Paternoster aen de Preeckheeren, en dat ter somme van 600 guldens te betalen binnen 6 weecken of in 2 maenden ten langsten naerdat hem van Nieulant't voorsz. stuck gelevert sal sijn, met deze expresse conditie, dat tvoorsz. stuck schilderie sal moeten sijn t' selve stuck t' welck (als geseyt is) bij den voorsz. Louwys Vinçon is gedaen, t' welck sal staen ter judicature van Pieter Lasman, Adriaen Nieulant ende Franchoys Venant, alle schilders binnen deser stede. . ."

Wie wenig Lastman mehr an den Tod dachte, zeigt der Umstand, daß er am 28. Februar des Jahres 1631 noch ein Haus erwarb und zwar das in der (St. Anthonie) Breestraat an der Ecke des Zuiderkirchhofes gelegene Gebäude, „daer de Preeckstoel in de Gevel staet", d. h. sein Giebel war mit einer Kanzel geschmückt. Lastman bekennt sich an diesem Tage zu der Schuld von 3475 fl., wobei Cornelis Dankertsz Zeuge war, während Pieter Wijbrantsz und Hendrik Laerman (nicht Lasman, wie in Obrees Archief, Bd. VI, Seite 44 von Dozy geschrieben wird) vor den Schöffen für diese Summe Bürgschaft leisteten. Nach Vosmaer, der hierfür Scheltema, „Rembrandt", Ausgabe von 1866 (Seite 52/53) zitiert, haben ihm das Geld dafür geliehen Jacob Chevalier, Samuel Goin und Jacobus Gossius, Dr. med. Von diesen 3475 Gulden war ein Drittel innerhalb 14 Tagen, das zweite Drittel im Mai und der Rest am Lichtmeßtage zu bezahlen.

---

*) L. Vinçon ist bekannter unter dem Namen Lodevicus Finsonius; er war ein Nachahmer des Caravaggio, wurde geboren in Brügge um 1580 und starb in Amsterdam vor dem 16. Mai 1618. Bezeichnete und datierte Bilder von ihm in Aix, Arles, Andennes, Neapel; vergl. v. Wurzbach, Künstlerlexikon, Bd. I, Seite 534.

Am 13. Dezember des Jahres 1631 wurde Lastmans Schwester Agnietje begraben. Von den Geschwistern lebten nun nur noch der Goldschmied Zeeger Pietersz Coningh und unser Maler.

Aber er wurde nun auch wieder aufs Krankenlager geworfen und fühlte sich veranlaßt, durch seinen Notar Lamberti abermals Aenderungen in seinem Testament vornehmen zu lassen. Dieser suchte ihn am 13. Mai 1632 auf. Nicht mehr in der Wohnung in der Breestraat, sondern im Hause seines einzigen noch lebenden Bruders Zeeger Pietersz in der St. Jansstraat, wo der Kranke gepflegt wurde. Die Aenderung seines letzten Willens bestand darin, daß er diesen seinen Bruder und, falls dieser vor ihm sterben sollte, dessen Kinder zu Haupterben einsetzte mit der Bedingung, daß den Kindern seines verstorbenen Bruders Jacob Pietersz Hardingh ein Legat von einigen hundert Gulden zukommen sollte. Für Anna Jacobs Hardingh, die Jüngste und scheinbar sein Liebling, hatte er, wie auch die beiden letzten Male zuvor, mehr als das Doppelte dessen, was den anderen zugedacht war, ausgesetzt. Die Dienstmagd dagegen wird in diesem letzten Testament nicht mehr genannt. Sie war also nicht mehr in seinem Dienst oder inzwischen gestorben. Jene Legate sollten sich von dem einen auf den andern vererben, wenn sie kinderlos stürben. Ferner wurden noch die beiden Kinder seines Schwagers F. Venant bedacht.

Das Testament lautet:

> 1632. 13. Mei s' namiddags de klok omtrent half vyff d' Eersame Pieter Lastman, schilder, poorter dezer stede, uytspraecke noch wel hebbende ende volcomentlyck gebruyckende herroept alle vroegere testamenten speciaal dat op 27 februari 1629 voor Not. Lamberti noemt tot eenigen en universeelen erfgenaam zyn broeder Zeeger Pietersz en by voor overleden zyn kinderen, in alles, de goederen verbonden en onverbonden van zyn ouders gecomen niet binnen een jaar uitkeerende.
>
> aan Pieter Jacobsz
> Jacob Jacobsz
> Weyntjen Jacobs
> Cent Jacobsz

zyn Z. broeders kinderen elk 300 gl. van de een op de ander als zy kinderloos sterven en ter slotte op Zeeger Pietersz en Anna Jacobs 800 gl.

aan de twee nagelaten kinderen van zyne Z. zuster Agnietje Pieters geprocreert by Françoys Venant, mede schilder samen 2400 gl. Sterven zy echter vor hem dan zal Zeeger Pietersz dit erven, terwyl het geld nooit door Crediteuren zal mogen worden aangesproken.

Wie dit verband zal trachten los te maken, verbeurt zyn erfenis.

Gepasserd ten huize van Zeeger Pietersz in de St. Jansstraat, getuigen Pieter Anthonisz en Jacob Jansz Hollesloot

gez.: Pieter Lastman.

Außerdem beschloß Lastman, sein Hab und Gut noch bei seinen Lebzeiten inventarisieren zu lassen. Am 7. Juli 1632 wurden die in der Breestraat gebliebenen Sachen Lastmans durch den Notar Lamberti im Beisein der Frau des Zeeger Pietersz gebucht. Es war ein nicht unansehnlicher Nachlaß, aus dem im folgenden nur die auf Kunst Bezug habenden Dinge aufgeführt werden sollen:

1) Drie tronien van Badens, als Venus, Juno en Pallas.
2) Drie lupertgens (kleine Leoparden).
3) Een lantschapge van Claes Moeyaert.
4) Galeytgens (kleine Galeeren) nae de Jonge Vroom gedaen.
5) Een groot stuck van Daniel in de leeuwenkuyl.
6) Vier evangelisten van Jacob Jordaens.
7) Paulus bekeeringh van Pieter Lastman met ebben lijst (Ebenholzrahmen).
8) Een graflegging van Pieter Lastman met een groote ebben lijst.
9) Een crucifix.
10) Een conterfeytsel (kleines Porträt) van Goltzius.
11) Een St. Franciscus van Pieter Lastman met een ebben lijst.
12) Een boerenkermisge vau Grimmer.
13) Een lantschapgen van Pr. Lastman.
14) Zes oude manstronien.
15) Een crucifix.

16) Een paertschilderij (Pferdebild).
17) Een fruytmaandje met vogeltjens.
18) Een Ossenhooft (Ochsenkopf).
19) Een ront conterfeytsel van Joan van Oldenbarnevel.
20) Een schilderij van de rijckdom.
21) Een lantschap van Tobias van Govaert (Jansz).
22) Een fruytschilderij van van Essen.
23) Een lantschapgen St. Franciscus van Pr. Lastman.
24) Een crucifix van Palmhout (Palmholz).
25) Een vrouwentronie op een ovael van Badens.
26) Een hontgen van Pieter Lastman.
27) Een Ste. Peter met 't swaert.
28) Een groot bancket.
29) Een contrefeytsel van Claes Lastman.
30) Een contrefeytsel van Cales Oom.
31) Een out manstronie.
32) Een Emaus gedootverft (angelegt).
33) Lastmans contrefeytsel, gedootverft.
34) Een kleyn sacrefysie, gedootverft.
35) Een vrouwe tronie.
36) Een tronie van Jan Pietersz.
37) Een crucifix van Pr. Lastman.
38) t' Vroutje aen de put van Lastman beyde mit ebbenlijsten.
39) Een cameeltgen van Savery.
40) Een Tobiasgen van Claes Moeyaert.
41) Een copytgen van een ram (Widder) en geyten (Geißen).
42) Een doeckgen van rammen en bockgens.
43) Twee ossenhoofden op een doeck.
44) Een doodmanstronie (Kopf eines toten Mannes) van Poerbus.
45) Een conterfeytsel van Pr. Lastman met een achtkanten ebben lijst.
46) Een jongenstronie.
47) Een groote Ecce Homo.
48) Een Jeronimus.
49) Een schilderij van Paulo en Barnabé (Etwa das berühmte Lastman'sche Bild?)

50) St. Jans doopsel bij Lastman gedaen (gemacht, gemalt).
51) Een Samaritaen bij Lastman.
52) Magdalena, na Jan Tengnagel.
53) 4 Evangelisten, copie na Jordaens.
54) Een Joseph en Maria met Jesu van Lastman.
55) Een copie nae de graflegging van Lastman.
56) Een drie coningen.
57) Een schilderij van Jacob.
58) Een schilderij van Haman.
59) Een luypaertgen met verscheyde beestens.
60) Verschejde vogeltgens, copie in een bortgen.
61) Een ossenhooft met 2 honden op een doeck.
62) Eenige paertshoofde.
63) Een pauw, een oude manstronie, een pompoentje (kleine Melone oder Kürbis), een cocodril, een gaytge.
64) Een gedootverft lammetje, een copytge van een pauw en pauwinnetje.
65) Twee bockgens, een bos druyven, een gansgen, een hontgen een osgen.
66) Een cleyn hontge, een hanengevecht, 6 gedootverfte bortgens, eenige gevolde doeken, 9 penselen, een groote lijst.
67) Een geboetseerde (modelliert) tronie van Marco Aurelio.
68) 2 tronien van playster (aus Gips).

Op 't Cantoor

69) Een groot Kunstboeck met printen.
70) Een doos met slechte lack en schoone smalt.
71) Een doos vol teyckeningen van peerden met wat andere printen.
72) Een deel roô (rote Kreide) teyckeninghen van Pieter Lastman.
73) Omtrent 150 boecken; een pongiaert (Dolch).
74) Verwen, als schoone blauwe assenschytgeel, slachgout, pinckeler enz.
75) Thien boeck met teyckeningen.
76) Eenige gedruckte printen. droge verwen, heel schoon lack enz.
77) Een roemer gesneden: Alte met een reys.

Von der letzten Krankheit hat sich Lastman wahrscheinlich nicht wieder erholt und er ist wohl auch nicht mehr in seiner Wohnung in der Breestraat gewesen. Er starb im Frühjahr 1633. Am 4. April wird seine Leiche von der St. Jansstraat aus um 1½ Uhr unter dem Geläute der großen Glocke — wofür 17 fl. bezahlt wurden — zu Grabe getragen. Im Grabbuch der Oude Kerk ist unterm 4. April 1633 zu lesen: Pieter Lastman, compt uyt Synt Jansstraet, en is andertvier met de groote Klock beluyt . . . . f. 17.

*

Pieter Lastmans äußere Erscheinung hatte Thomas de Keyser in einem heute leider verschollenen Gemälde festgehalten. Es gibt auch keinen Stich danach. Nur die sechs Verse sind bekannt, die Joost van den Vondel als Unterschrift zu jenem Porträt gedichtet hat. Sie lauten:

OP PETER LASTMAN
DEN APELLES ONZER EEUWE

De geest van Peter voer in 't ordineren spelen,
En volghde vrouw Natuur op doeken en pannelen,
Zyn kunstgetuigen. Toon, wie 't oordeel stryken kan,
Of Lastman Fenix was, of Rubens zyn genan.
De Keizer heeft hem dus den ommetrek gegeven:
Maar anders tekend hy zich in zyn kunst naer 't leven.

Zu deutsch:

AUF PIETER LASTMAN,
DEN APELLES UNSERES JAHRHUNDERTS

Der Geist von Peter vergnügte sich mit Komponieren
Und folgte Frau Natur auf Leinwand und auf Holz,
Den Zeugen seiner Kunst. Zeige, wer das Urteil fällen kann,
Ob Lastman Phönix war, oder Rubens, sein Namensvetter.
De Keyser hat ihn so äußerlich im Bilde festgehalten,
Aber anders zeichnet er sich in seiner Kunst nach dem Leben.

Nach J. van Lennep*) sollen diese Verse Vondels gegen 1649 entstanden sein. Van Lennep bemerkt dazu, daß der Dichter sie in

*) „De Werken van Vondel in verband gebracht met zijn leven . . . Amsterdam, 1859.

diesem Jahre gelegentlich des Todes von Lastman in Haarlem verfaßt habe. Im Anschluß hieran wurden — wie Vosmaer mitteilt*) — von dem Haarlemer Archivar A. J. Enschede hierüber Nachforschungen angestellt; die Durchsuchung der Sterberegister von 1640 bis 1650 blieb jedoch ergebnislos. Weder sie, noch die Tauf- und Heiratsregister enthielten den Namen unseres Malers. Deshalb schied schon Vosmaer Haarlem als Geburts- und Sterbeort Lastmans aus und schloß sich der gewöhnlichen Ueberlieferung, die Amsterdam dafür nannte, an. Zu seiner Zeit haben aber auch die in Amsterdam angestellten Nachforschungen zu keinem sicheren Ergebnis geführt, sodaß er als Todesdatum Lastmans das Jahr 1649 nur bedingtermaßen beibehielt.

Beruht die Datierung jener Vondel'schen Verse auf das Porträt Lastmans durch van Lennep in erster Linie auf der Annahme, daß sie anläßlich des — angeblich — 1649 erfolgten Todes Pieter Lastmans gedichtet worden seien, so ist die Richtigkeit ihrer Datierung auch in Frage gestellt. Stützte sich van Lennep dafür aber mehr auf stilistische Gründe, so halten wir uns zur Uebung einer Kritik an der Datierungsfrage dieser Verse für nicht zuständig. Jedenfalls können die Verse ebensogut zu Lebzeiten Lastmans gedichtet worden sein, wie einige Zeit nach seinem Tode. Wahrscheinlicher ist vielleicht noch das letztere.

---

*) „Rembrandt . . . . .“, Seite 80.

Stammtafel der Fam

Jacob Pietersz
getauft 20. Febr. 1575

Jacob Pietersz Hardingh
get. 9. Juli 1576; † vor 1625
verheiratet mit
Grietge Centen.

Zeeger Piet
Coningh
geboren 157
verheiratet m
Giertje Corne

Pieter
Jacobsz
geb. 1597

Weyntje
Hardingh
geb. vor 1599
† vor 1637
verheiratet
mit
Theunis
Roelofsz

Grietje
Theunis
verheiratet
mit
Hendriksz
Hardingh

Jacob Jacobsz
Hardingh
geb. 1603
† vor 1637
verheiratet mit
Judit van Balen

Dirk
Jacobsz
Hardingh
geb. 1605
† vor 1621

Cent
Jacobsz
Hardingh
geb. 1610
tot 1656

Weyntje
Centen
Hardingh

Pieter
Centen
Hardingh

Grietje
Centen
Hardingh

Anna
Hardingh
geb. 1612

Clementia Zee
verheiratet m
Dirk Vennek

er Lastmans

Zeeger Pietersz

Pieter Zeegersz
† um 1603
verheiratet mit
Barbara Jacobs

Clementia Zeegers

ieter Pietersz
Lastman
oren 1583; † 1633

Claes Pietersz
Lastman
geb. 1586; † 1625

Dirk Pietersz

Agnietje Pieters
geb. 1595; † 1631
verheiratet mit
François Venant

François
Venant
† 1633

Pieter
Venant
† 1633

er Zeegersz
Lastman

Zeegers
verheiratet mit
Eugenius
Fonteyn

Verzeichnis der Gemälde
aus dem Nachlasse der Mutter Pieter Lastmans, Barbara Jacobs,
die am 20. April 1625 in Amsterdam versteigert wurden

---

1)	Ein Bild mit Maria	fl. 1.2
2)	Ein Bild mit Abraham mit den Engeln	fl. 1.9
3)	Ein Bild mit „Munneken“ (Mönchen)	fl. 1.3
4)	Ein kleines Bild von Emmaus	fl. 2.3
5) 6)	Zwei runde Landschaften	fl. 4.5
7)	Ein Marienbild	fl. 1.—
8)	Ein Bild mit der Christnacht	fl. 6.15
9)	Eine Landschaft von Govert Jansz	fl. 10.10
10)	Ein Bild mit Maria und Joseph	fl. 2.1
11)	Ein Bild mit David und Abigail	fl. 9.—
12)	Eine Landschaft	fl. 5.15
13)	Ein Bild der vier Evangelisten	fl. 4.—
14)	Eine kleine Tafel mit Maria von Dirk Barentsz	fl. 15.10
(15)	Eine große Karte	fl. 3.3)

*

Wahrscheinlich befinden sich hierunter auch Gemälde von ihrem Sohn Pieter Lastman; Darstellungen wie die unter Nr. 1, 2, 3, 7, 8, 10 und 13 angeführten hat er auch gemalt.

Verzeichnis der Gemälde im Besitze von Clementia Zeegers,
der Nichte Pieter Lastmans, die im Jahre 1664 bei ihrem Schwiegersohn Jean Meerman aufbewahrt wurden *)

---

1) Ein Bild, darstellend [Jesus und] die Samariterin, von Lastman.**)
2) Ein Bild, darstellend die Einbalsamierung Christi, von Lastman.
3) Ein Bild, darstellend den heiligen Laurentius auf dem Rost.
4) Ein Bild, darstellend die Auferweckung des Lazarus, von Jan Lievens.***)
5) Ein Porträt von Pieter Lastman †)
6) Ein Porträt von Zeeger Pietersz ††)
7) Ein Porträt von Albert Eggerick.

---

*) Prot. Not. J. de Vos, 14. Febr. 1664. Vergl. Oud. Holland IV.

**) Befand sich 1632 in Lastmans Nachlaß (Nr. 51).

***) In alten Versteigerungskatalogen finden wir zwei mal Bilder dieses Gegenstandes von J. Lievens:

a) Versteigerung in Amsterdam am 13. April 1695, Hoet Bd. I, Seite 25 Nr. 8 (fl. 46).

b) Versteigerung Kretschmar in Amsterdam am 29. März 1757, Terwesten Seite 173 Nr. 33 (fl. 20.10). „Dit Stuck gaat ook in Prent uit." Größe 123,7 × 111,2. Ist wohl das von Lievens radierte Blatt (B. 3), das von J. Louys nachgestochen wurde.

†) Vielleicht das von Th. de Keyser gemalte, zu dem J. v. d. Vondel die bekannte Unterschrift dichtete (Siehe Seite 22).

††) Des einzigen Lastman überlebenden Bruders, des Vaters der Clementia Zeegers. Vielleicht von Lastman gemalt.

DIE KUNST PIETER LASTMANS

Gemälde

Systematisches beschreibendes Verzeichnis

Vorbemerkungen

In diesem Verzeichnis werden alle Bilder von Pieter Lastman, die mir im Original, durch Photographien, durch literarische Quellen, schriftliche oder mündliche Mitteilungen bekannt geworden sind, beschrieben.

Nach der Beschreibung eines jeden Bildes werden kritische Notizen) in aller Kürze gegeben, sowie Angaben über Material und Grösse (in Zentimetern; die Höhe steht der Breite voran). Danach folgen Hinweise auf Reproduktionen, die von dem Bilde etwa existieren, auf die wichtigste Literatur und, soweit es möglich ist, Angaben über die Geschichte eines jeden Bildes.*

Bei den Literaturnachweisen werden nur solche Stellen zitiert, wo ein Bild entweder erstmalig besprochen wird, oder wo etwas wesentliches, neues oder auch falsches, über ein Bild vorgebracht wird. Von der Verweisung auf blosse Erwähnungen von Gemälden — wie etwa in Künstlerlexicis, wofern für sie nicht das eben Gesagte gilt — ist abgesehen.

Die Anordnung ist systematisch: Heilige Geschichte, Mythologie oder Allegorie, Profangeschichte, Genre, Porträt, Landschaften, Tiere und Stilleben, Unbekante Gegenstände.

Innerhalb einer jeden Gruppe stehen die in öffentlichen oder privaten Sammlungen noch nachweisbaren Bilder in alphabetischer Reihenfolge ihrer Aufbewahrungsorte voran. Dann folgen die nur literarisch bekannten in der zeitlichen Folge ihres Vorkommens.

---

*) Bemerkungen zu Bildern, die mir nur aus Katalogbeschreibungen und dergl. bekannt sind, sind dann der zitierten Quelle entnommen.

Die Numerierung ist durchlaufend. Nur literarisch bekannte Bilder, die wegen unzureichender Beschreibung möglicherweise schon unter einer besonderen Nummer vorkommen, sind durch Zahlen mit Buchstaben numeriert.

Der Buchstabe V. mit einer Zahl dahinter unter unserer Katalognummer bezieht sich auf die Nummer des Verzeichnisses der Werke Pieter Lastmans von C. Vosmaer in seinem Buche „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres“, 1877, Seite 474 ff.

Die Titel der in noch bestehenden öffentlichen oder privaten Sammlungen nachweisbaren Gemälde sind fett und in Kapitalbuchstaben gedruckt. Von diesen haben diejenigen Bilder, die mir aus eigener Anschauung oder aus guten Photographien bekannt geworden sind, vor dem Titel einen Stern (*). Die Titel der übrigen Gemälde sind nur durch fette Schrift hervorgehoben.

Die Bezeichnungen rechts und links sind vom Beschauer aus gemeint.

Der Vermerk „Mitt. H. d. G.“ bedeutet, dass ich die betreffende Beschreibung oder Notiz einer Mitteilung von Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag verdanke.

Solche Gemälde, die ich mit Bestimmtheit für keine Originalarbeiten von Pieter Lastman halte, haben in dem Verzeichnis keine Aufnahme gefunden. Sie werden in einem besonderen Abschnitt beschrieben und besprochen. Dagegen findet man hier noch einige Bilder verzeichnet, über deren Echtheit ich kein entscheidendes Urteil abgeben kann.

Systematische Übersicht

*

ALTES TESTAMENT

Adam und Eva im Paradiese. 1.
Versteigerung Dirk Kindt u. a. im Haag am 27. Sept. 1762 Nr. 205 (fl. 4.12). Mitt. H. d. G.

* **DER HERR ERSCHEINT DEM ABRAHAM UND DEN SEINIGEN AUF DEM ZUGE NACH MESOPOTAMIEN.** (I. Mos. 12, 5—7). 2.
Links vorn kniet in linker Profilansicht Abraham in gelbem Gewand und rotem Mantel. Er breitet die Arme nach unten aus und blickt zu dem ganz links in einer Wolke erscheinenden — auf dem Bilde aber nicht sichtbaren — Herrn auf. Hinter einer dunkeln Kulisse von Felsen und Gesträuch sind nur die von der Erscheinung ausgehenden hellen Strahlen zu sehen, gegen die sich links im Vordergrund die dunkle Silhouette eines knienden jungen Mannes in Rückansicht abhebt. Zwischen diesem und Abraham, etwas mehr zurück, ein anderer kniender Mann mit vor der Brust gefalteten Händen und einem über die rechte Schulter gelehnten Stab. Alle drei sind barhäuptig. Hinter Abraham, auf einem Pferd sitzend, Lot mit Turban auf dem Kopf, sich demütig zu der Erscheinung vorbeugend und die Arme über der Brust kreuzend. Weiter nach rechts, etwas vor ihm, Sara, dreiviertel von links gesehen, auf einem Maulesel sitzend und mit den Händen eine Gebärde des Staunens machend. Sie trägt auf dem Kopf einen weißen Turban und scheint schwanger zu sein. Um Leib und Hüften hat sie einen Mantel geschlungen. Zwischen ihr und Lot ein Diener, der einen orientalischen Schirm über Sara hält. Vor ihm ein kleiner Junge, unter dem Maulesel ein großer Hund. Die rechte Hälfte des Bildes ist von Viehherden eingenommen, zwischen denen rechts vorn eine Magd in Vorderansicht kniet, die einen Geflügelkorb mit beiden Händen festhält. Dahinter eine Rinderherde mit Treiber. Im Hintergrund rechts ein Hügel mit römischen Ruinen. Auf einem Weg am Abhang desselben fährt ein mit Ochsen bespannter Wagen. In der Mitte ein obeliskartiges Steindenkmal. Links im Mittelgrund altes, mit

Gesträuch bewachsenes Gemäuer — Typisches gutes Bild in graugrünem Gesamtton.

Bezeichnet oben auf dem Steindenkmal: Pietro Lastman
fecit 1624

Eichenholz 80×173,5.

Eigene photographische Aufnahme.

Erwähnt von G. Pauli in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1904, Seite 170 und in „Gemälde alter Meister in bremischem Privatbesitz“, 1905, Seite 28.

Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle in Bremen im Okt. 1904 Nr. 224 und 1909 Nr. 15.

Bereits 1857 in der Sammlung Konsul Lürman in Bremen (Vergl. Parthey, Bd. II, Seite 16 Nr. 1) Nr. 84 des handschriftlichen Kataloges, der sich jetzt in der Kunsthalle in Bremen befindet.

Sammlung August Lürman in Bremen.

3. **Die Karavane der Frau des Abraham auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek.**

Bezeichnet und 1614 datiert.

Identisch mit dem folgenden?

Erwähnt von P. v. Semeonoff im Katalog seiner Gemäldesammlung, 1906, Seite XXXI.

Früher Sammlung Solovieff in St. Petersburg.

4. **Abraham wird nach Besiegung des Kedor Laomor vom Könige von Sodom und von Melchisedek feierlich empfangen.** (I. Mos. 14, 17 ff.).

Holz 78,8×112,8.

Identisch mit dem vorigen?

Zur Zeit von Parthey (1864. Bd. II, Seite 16 Nr. 2) in der Sammlung Hollandt in Braunschweig.

5. ***ABRAHAM EMPFÄNGT DIE DREI ENGEL.** (I. Mos. 18, 2). Links, fast in der Mitte, vor einer alten Eiche, welche die dahinter liegende Wohnung des Abraham z. T. verdeckt, kniet dieser in rechter Profilansicht. Er ist barhäuptig, hat großen weißen Vollbart und trägt ein amarantfarbiges Gewand. Mit den Händen macht er eine einladende Geste, indem er zu den rechts von ihm auf dem Wege stehenden drei Engeln aufblickt. Der vorderste davon, in linker Seitenansicht, trägt über hellgrünem Untergewand einen rosa Mantel, den er mit der herabhängenden Linken rafft, während er die vorgestreckte Rechte auf einen Stab stützt. Der zweite Engel,

der links etwas mehr zurücksteht, trägt ein ähnliches weißes Kostüm, das die Brust z. T. freiläßt. Seine rechte Hand streckt er nach unten aus, die linke hat er auf den auf den Stab gestützten Arm des vorderen Engels gelegt. Der dritte Engel steht in der Mitte zwischen Abraham und dem zweiten Engel, en face etwas zurück, in dunkelfarbigem, unterhalb der Brust gegürtetem Mantel, der Brust, Arme und das vorgesetzte linke Bein unbedeckt läßt. Die Rechte stemmt er in die Seite, der linke Arm ist quer über der Brust gebeugt. Er ist von dem links befindlichen großen Baum beschattet und hebt sich dunkel vor dem grauen Himmel ab. Alle drei haben große Federflügel, tragen Lockenhaar, sind ohne Kopfbedeckung und ohne Fußbekleidung. Links am Fuße des dicken Baumstammes, von dessen Laubkrone nur ganz wenig des untersten Teiles sichtbar ist, zwei Pfauen und Blattgewächs. Rechts dunkle, hügelige und felsige Landschaft. — „Dans ce tableau Lastman et son clair-obscur sont à leur apogée et c'est son tableau le plus rembranesque" (Briefl. Mitteilung von Herrn P. v. Semeonoff).

Bezeichnet und datiert rechts unten: Pastman fecit 1621.
Eichenholz 72×101.

Photographiert von Prokoudine-Gorsky in St. Petersburg.
Erwähnt von E. Michel, Gaz. d. b. arts, 1890, Seite 113 und in „Rembrandt", 1893, Seite 19.
Befindet sich in Russland seit der Zeit Katharinas II. und war in verschiedenen Privatsammlungen.
Sammlung P. von Semeonoff in St. Petersburg, Kat. 1906 Nr. 260.

6.
V. 1.

Abraham bewirtet die drei Engel. (I. Mos. 18, 8). Auf einem Vorplatz vor dem rechts z. T. sichtbaren Hause des Abraham sitzen im Schatten eines großen Baumes links an einem gedeckten Tisch die drei Engel; zwei an der linken Schmalseite in rechter Profilansicht, der dritte hinter dem Tisch an der Breitseite en face. Der vorderste Engel hat den Kopf zum Beschauer gewandt. Sie sind in lange Gewänder gekleidet, tragen aber keine Schuhe und keine Kopfbedeckung. Das lange, auf die Schultern fallende Lockenhaar ist in der Mitte gescheitelt. Rechts neben dem Tisch steht Abraham nach links im Profil. Er trägt ein mantelartiges Gewand und streckt beide Hände aus, um die Engel zum Essen aufzufordern. Rechts hinter ihm steht in der geöffneten Haustür, über der man eine Sonnenuhr

sieht, Sara und horcht. Vorn am Boden in der Mitte Schale und Tücher, links Blattpflanzen. Dahinter im Grund, am Fuße eines mit italienischen Häusern gekrönten Hügels, ein Hirt mit Kuhherde. — In den Typen und Gebärden ganz charakteristisch Lastman-artig.

Beschrieben nach einem Schabkunstblatt von Jan van Somer (Wessely Nr. 33). 37×50.

Das van Somersche Blatt kommt in drei Zuständen vor:

1. ohne die Künstlernamen,
2. mit den Künstlernamen, aber ohne den des Verlegers,
3. mit der Adresse Joan Wils excudit.

Das Original ist verschollen.

7. **Loth.**

Erwähnt im Inventar von Cornelis Groen in Amsterdam vom 13. Juni 1652. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

8. **Ein Bild mit Hagar.**

Von Wasman (Lastman?).

Erwähnt im Inventar der Witwe Claes Andriesz van der Maas, gestorben in Leiden am 25. Juni 1651. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

8a. **Abraham vertreibt Hagar und Ismael** in einer Landschaft.

45,7×63,8.

Versteigerung J. D. Baron d' Albaing Giesenburg in Utrecht am 26. Okt. 1775 Nr. 16. Mitt. H. d. G.

9. **Hagar, im Wald ihr Kind beweinend, wird vom Engel getröstet. — Meisterhaft gemalt.**

Holz 50×45.

Versteigerung D. Mansveld in Amsterdam am 13. Aug. 1806 Nr. 100 (fl. 5). Mitt. H. d. G.

10. ***ABRAHAM IM BEGRIFF DEN ISAAK ZU OPFERN.** In der Mitte
V. 2. steht Abraham, in Vorderansicht, in ziemlich eng anliegendem Gewand, dessen Aermel über die Ellenbogen aufgekrempt sind; um Hals und Hüften ein schalartig gedrehtes Tuch. Er hält mit der linken Hand das mit einem Tuch bedeckte Haupt Isaaks, der auf dem mit Tuch bedeckten Altar aus Holzscheiten liegt und mit ängstlichem Gesicht nach rechts in die Höhe blickt. Abraham hält in der Rechten das gezückte Schwert. Von oben links schwebt aus einer Wolke ein von vier Cherubimen begleiteter Engel nieder und legt seine Linke auf den rechten Oberarm Abrahams. Dieser blickt sich zu dem mit der rechten Hand zurück nach oben weisenden Engel um. Links

hinter Isaak in dünnem Gesträuch ein Widderkopf. Vorn links am Boden ein Gewand, die Schwertscheide, ein Gürtel und ein Turban. Rechts in der Ecke Blattgewächs, dahinter ein brennendes Feuer, dessen Rauch sich über die rechte Seite des Himmels verbreitet, Gebüsch und kleiner Ausblick auf eine Hügellandschaft. — Grisaille, direkt aufs braune, nicht grundierte Holz gemalt. Das hellste Licht liegt auf dem Oberkörper Abrahams und auf der Brust Isaaks; es kommt von links oben mit dem Engel. Flott gemalt.

Bezeichnet mit dem Monogramm links unten mit weißer Farbe: P
Holz 40×32.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von E. Michel, Rembrandt, Seite 19/20.
Versteigerung van der Mark Aegidiusz in Amsterdam am 25. Aug. 1773 Nr. 159 (fl. 6 an P. Yver).
1887 von Dr. A. Bredius an das Rijksmuseum geschenkt.
Rijksmuseum in Amsterdam, Kat. 1908 Nr. 1425.

11. ***ABRAHAM IM BEGRIFF DEN ISAAK ZU OPFERN.** Auf einem Stein in der Mitte des Vordergrundes der bis auf ein weißes Lendentuch nackte Isaak in Vorderansicht. Die Hände sind ihm auf dem Rücken zusammengebunden. Abraham steht in Vorderansicht links daneben. Ueber die linke Schulter trägt er ein dunkelblaues Tuch, das unter der rechten Hüfte zusammengeknüpft ist; dazu einen weißlichen Schal. Der rechte Arm ist gebeugt, die Hand hält das gezückte Schwert, während die Linke Isaak beim Kopf faßt. Abraham wendet den Kopf zurück nach oben, wo der blondhaarige Engel in ärmellosem, dunkelblauem Gewand in starker Verkürzung aus einer dunkeln Wolke herniederschwebt. Mit der Linken faßt er den Abraham bei der linken Schulter. Sein rechter Arm ist gerade nach links ausgestreckt. Rechts auf einem Felsblock hinter Isaak ein silberner Kelch und eine Kette. Unten Blattpflanzen. Links tiefblauer Himmel, während die rechte Seite sepiabraun ist. — Die Hände des Engels sind für Lastman ungewöhnlich gut gezeichnet. Die Fleischfarbe des Isaak weißlich und kalt. Gesamtton dunkelgrünlich-sepia.

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert auf der Scheide des Schwertes: P
1616.

Leinwand 35×41.

Photographiert von Braun, Clément & Co.

Erwähnt von B o d e, *Studien, Seite 616 und im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVI (1893), Seite 118. Hier wird die Jahreszahl 1636 gelesen.*
1883 im Besitze von Frau Lacroix in Paris (aus W. Bürgers Nachlaß).
Versteigerung (Thoré-Bürger) in Paris am 5. Dez. 1892 (frcs. 180 an Paul Mantz).
Versteigerung Paul Mantz in Paris am 10. Mai 1895 (frcs 250 an den Louvre).
Gemäldesammlung des L o u v r e i n P a r i s, *Kat. 1902 Nr. 2443A.*

12. **Abrahams Opfer.**
Sammlung S u r o f f i n S t. P e t e r s b u r g. *Mündliche Mitteilung von Herrn Staatsrat P. Delaroff.*

12a. **Abrahams Opfer.** — Skizze (von Lastman?)
Etwa die Grisaille im Rijksmuseum??
Erwähnt im Inventar von Diederick Heynck; Taxation durch Joh. Rosa und Adriaen Backer am 16. März 1676 auf fl. 0.10. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

12b. **Abrahams Opfer.** — Kräftig und ausführlich.
Wohl identisch mit einem der vorigen Bilder.
Versteigerung Frau S. L. Huygens im Haag am 22. Mai 1786 Nr. 19 (fl. 9.10 an van Diest). Mitt. H. d. G.

13. **Elieser und Rebekka.** (I. Mos. 24, 17, 18). Rechts am Brunnen steht, den linken Fuß auf eine Steinstufe gestellt, Rebekka in linker Profilansicht; sie stützt den Henkelkrug, den sie mit der Linken hält, auf den linken Oberschenkel, um dem links stehenden und sich vorbeugenden Elieser zu trinken zu geben. Dieser trägt hohe Schuhe, Mantel und Turban. Links im Mittelgrund eine lagernde Karavane, Kamele, Knechte und Mägde. Dahinter erhebt sich auf einem Berg eine Stadt.
Beschrieben nach einer 39×56 großen Kreidezeichnung, die sich als Original von Pieter Lastman im großherzoglichen Museum in Weimar befindet, die aber sicher nur eine Nachzeichnung nach einem verschollenen Gemälde von Lastman ist.
Spezialaufnahme von Louis Held in Weimar.

14. **Jakob und Rebekka.**
Erwähnt im Inventar des Bürgermeisters von Hoorn, Dirk van Foreest († 1718), das sich im Archiv dieser Familie befindet. Foreest hatte eine Sammlung von 119 Gemälden, die im Verzeichnis aber meist ohne Angabe des Malers aufgeführt werden; sie wurde 1833 z. T. versteigert. Vergl. Oud Holland, Bd. XXIV (1906), Seite 63/64.

Die Segnung Jakobs. 15.

Holz 42×55.

Versteigerung in Amsterdam am 16. Mai 1831 Nr. 151 (fl. 3 an Lamme). Mitt. H. d. G.

Jakob und Rahel am Brunnen. 16.

Versteigerung Mich. Oudaen in Rotterdam am 18. Nov. 1766 (fl. 8.10). V. 4.

*__LABAN, DER VON JAKOB UND RAHEL DIE ENTWENDETEN IDOLE ZURÜCKVERLANGT.__ (I. Mos. 31). Auf der linken Seite, fast in der Mitte des Bildes, steht Laban nach rechts im Profil in karminrotem Mantel über weißgegürtetem, gelbseidenem Rock mit schwarzem, spitzenartigem Besatz. An den Füßen braune Schuhe. Die Rechte ist in die Seite gestemmt, die Linke im Redegestus vor die Brust gehalten. Als Kopfbedeckung ein großer weißer, mit einem Reiher gezierter Turban. Das von links kommende Sonnenlicht bringt sein Gesicht in den Schatten, sodaß sich das scharfgeschnittene Profil dunkel gegen den Wolkenhimmel abhebt. Rechts von ihm ruht auf einem über Strohbündeln ausgebreiteten orientalischen Teppich Rahel. Sie trägt weiße, rotgefütterte Taille, blaugrauen Rock und um Leib und Hüften ein dunkelblaues Tuch; auf dem Kopf, den sie auf die rechte Hand stützt, ein Turban. Der rechte Arm hängt gerade herunter. Ihre Füße sind bloß. Links neben ihr liegt ein kleines Kind in rosakarminfarbenem Kittel, mit nackten Beinen. Zwischen Laban und Rahel, im Mittelgrund, zwei Knechte mit entblößtem Oberkörper in Seitenansicht. Der vordere hat ein großes grünes Tuch aus einem links vor ihnen stehenden Kasten geholt, in dem der andere noch herumkramt. Daneben liegen am Boden Silberkannen und Goldgefäße. Weiter hinten, etwas links, steht in Vorderansicht ein Krieger in Brustharnisch, in der linken Hand einen Speer haltend, die rechte in die Seite gestemmt. Links hinter ihm ein Reiter mit einer Lanze. Rechts zwei weitere Reiter. Hinter Rahel erhebt sich Jakab, in grünem Rock und lila Mantel, en face, die Arme nach beiden Seiten ausstreckend. Rechts dahinter zwei Frauen, ein Junge, der einen kleinen Wachtelhund hält. Noch mehr rechts hinten, auf einem Koffer sitzend, ein anderer Junge in ockerbraunem Anzug. Unterhalb desselben ein runder Geflügelkorb. Rechts im Hintergrund ein Kamel mit Führer, vorn ein großer Messingkrug und ein Kupferkessel. Waldige Anhöhe. Auf der linken Seite ein Hügel 17. V. 3.

mit vornehmem Zelt, Reitern, Schafherde und einem an der Brust vom Bildrahmen überschnittenen Ochsen. Ganz links vorn ein schwarz-weißer großer Hund, der zu Laban hinaufsieht. Blaugrauer, ziemlich dünn gemalter Himmel. Bräunlicher Gesamtton, besonders in der Fleischfarbe der Männer, während das Inkarnat der Frauen und Kinder weißlich gehalten ist. Die Hände, besonders die der Rahel, sind wohl zu groß, doch fällt es nicht so sehr auf. — Der Erhaltungszustand des Bildes läßt zu wünschen übrig.

Bezeichnet links unten und datiert: Pastman fecit 1622.

Holz 110×152.

Spezialaufnahme durch A. Lormier in Boulogne s. M.

Nicht identisch mit V. 4, unserer Nr. 16, was Vosmaer für möglich hält.

Ausführlich besprochen von Bernaerd im Bulletin de la Société académique de Boulogne sur Mer, Bd. III (1879—84), Seite 199 ff.

Versteigerung Frl. Henriette Popta in Amsterdam am 5. April 1697, Hoet, Bd. I, Seite 40 Nr. 11 (fl. 56).

1843 als „Caravane par Pastman" dem Museum in Boulogne geschenkt von Félix Morand.

Städtisches Museum in Boulogne sur Mer Nr. 147.

18. Joseph, der von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird, im Vordergrund einer Landschaft. (I. Mos. 27, 24).

Versteigerung in Amsterdam am 11. Okt. 1810 Nr. 198 (fl. 1 an Yver). Mitt. H. d. G.

19. Ein flüchtender Joseph.

Versteigerung Jan de Walé in Amsterdam am 12. Mai 1706 Nr. 22. Mitt. H. d. G.

20. Joseph in Ägypten an seine Brüder Korn verteilend.

Datiert 1612.

Holz 62,1×91,8.

Versteigerung Mr. Iman Pauw im Haag am 23. Nov. 1779 Nr. 107 (fl. 71). Mitteilung von Dr. A. Bredius.

21. Findung Mosis.

Palais der Prinzessin von Oranien-Nassau. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

22. Der Engel erscheint dem Gideon, der Weizen in der Kelter drischt. (Richter 6, 11).

Versteigerung in Amsterdam am 17. Aug. 1735, Hoet, Bd. I., Seite 443, Nr. 15, Nr. 44 des Originalkataloges, (fl. 2.15).

Vosmaer führt als gleiches oder ähnliches Stück dies von Hoet erwähnte Bild bei seiner Nr. 5, dem Opfer Manoahs und seiner Frau,

unserer Nr. 25, auf: Halbfiguren in Lebensgröße, verbrannt im Museum Boymans in Rotterdam. Leinwand 109×129. Beide Gemälde können nicht identisch sein, da bei Hoet genau die dargestellte Bibelstelle, Richter 6, 11, angegeben ist, die nicht über Manoah handelt. Der Preis von 2.15 fl. für ein so großes Bild dürfte auch etwas zu gering sein.

Die Geschichte der Tochter Jephtas. (Richter 11). **23.**

Wohl identisch mit dem folgenden.

Erwähnt im Inventar von Jean Looten, Deichgraf van de Bemster, vom 13. Juni 1676. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Jephta und seine Tochter. Auf mit Blumen und Palmwedeln bestreutem Wege kommt, aus dem links liegenden Palast tretend, die Tochter Jephtas, gefolgt von blumengeschmückten Dienerinnen, als erste dem nach seinem Siege über Ammon in dichtgedrängtem Siegeszuge mit Gefangenen, Trophäen und reicher Beute auf Viergespannen zurückkehrenden Vater entgegen, der über die traurige Erfüllung seines Gelöbnisses seine Kleider zerreißt. — Prachtvolles Bild von schön aufgebauter figurenreicher Komposition und großem Effekt in der Beleuchtung. — Das umfangreichste Bild, das mir bekannt geworden ist. **23a. V. 6.**

Bezeichnet links in der Mitte: P. Lastm. f.

Eichenholz 121×200.

Wohl identisch mit dem vorigen.

Nach dem Versteigerungskatalog Menke: Versteigerung Bürgermeister Willem Six in Amsterdam am 12. Mai 1734, Hoet, Bd. I, Seite 417 Nr. 136, Nr. 127 des französischen Originalkataloges (fl. 9.10).

Sammlung Gildemeester in Dordrecht.

— van der Aa in St. Nicolas.

Versteigerung J. L. Menke aus Antwerpen in Cöln am 27. Okt. 1890 Nr. 47 (260 M).

DER ENGEL ENTSCHWINDET DEM MANOAH UND SEINER FRAU. **24.** (Richter 13, 19). Links fliegt der Engel in Weiß und Violett nach oben. Rechts kniet Manoah in rotem Gewand und gelbem Schal. (Dieser kann vielleicht auch das Futter des Gewandes sein). Hinter ihm seine Frau in dunkelgrünem Kostüm mit weißen Aermeln und dunkelviolettem Kopfstück. Im Vordergrund ein Schimmel und ein großer gelbkupferner Kessel. — Scheint dem Bild in Boulogne sur Mer verwandt zu sein.

Voll bezeichnet und 1622 datiert.

Von Holz auf Leinwand übertragen 66×53. (Das Holz war ein Antwerpener Brett, auf dem das Stadtwappen und die Hand eingebrannt war.)
Sammlung Fr. Tiélbault Sisson in Paris. Mitt. H. d. G.

25. **Das Opfer Manoahs und seiner Frau.** Links steht der Engel mit
V. 5. ausgebreiteten Flügeln, bekleidet mit gelber Tunika, karmoisinfarbenem Samtmantel mit Goldfransen und weißen Aermeln, und streckt die rechte Hand über das auf dem Altar liegende Opferfleisch aus. Manoah und seine Frau neigen sich in respektvoller Weise. Manoah, ein Alter mit kahlem Kopf und großem Bart, faltet die Hände. Das Licht kommt von links, hinter dem Engel her, dessen Rücken es beleuchtet. Hinter dem Kopf Manoahs, der in starkem, braunem Schatten liegt, heller beleuchtet und in kälterem Kolorit, das Gesicht der Frau, die über der Stirn ein weißes Tuch trägt. Sie blickt mit dem Ausdruck des Erstaunens, indem sie den Mund leicht geöffnet hat, zu dem Engel empor. — Das größte Gemälde von Lastman, das Vosmaer kannte, ganz im Geschmack der Caravaggio-Schule. Halbfiguren in natürlicher Größe. Beschreibung nach Vosmaer.
Leinwand 109×129.
Erwähnt von Bryan als im Haag befindlich.
Sammlung Boymans in Utrecht.
Museum Bomans in Rotterdam, Kat. 1859 Nr. 166.
1864 beim Brande des Museums zu Grunde gegangen.

26. **Samson und Delila** in einem Zimmer. Samson liegt schlafend in Delilas Schoß, während ihm ein Diener das Haar abschneidet. Ferner ein anderer Diener mit einer Kette in den Händen und noch bewaffnete Soldaten. — Schönes Kolorit und ausführlich gemalt.
Holz 35×47,5.
Versteigerung D. Mansveld in Amsterdam am 13. Aug. 1806 Nr. 101 (fl. 11). Mitt. H. d. G.

27. **Ruth und Boas.** (Ruth 2). Boas gibt den Befehl, Ruth Ähren sammeln zu lassen. — Kräftig und meisterhaft gemalt.
29×34.
Versteigerung in Amsterdam am 6. Aug. 1816 Nr. 41. Mitt. H. d. G.

28. **David mit dem Haupte des Goliath wird empfangen.** (I. Samuelis 18, 6, 7). — Sehr künstlerisch und schön ausgeführt.
Holz 55×72.
Versteigerung Anthony Deutz in Amsterdam am 7. März 1731, Hoet, Bd. I, Seite 361 Nr. 19 (fl. 32).

Versteigerung P. J. de Marneffe in Brüssel am 26. Mai 1830 Nr. 160.
Mitt. H. d. G.

***DAVID IM TEMPEL HARFE SPIELEND.** In einem Tempel, an dessen Hinterwand sich in der Mitte die Orgel erhebt und von dessen Decke mehr links ein goldener Kronleuchter mit vier Flammen herabhängt, links vorn ein niedrieges Podium, dessen rechte Seite mit einem grünen Samtteppich belegt ist. Darauf kniet David in blauseidenem, reich mit Hermelin besetztem Mantel über einem lila Gewand und breiter, goldener Kette, dreiviertel nach links gewandt und begleitet seinen Gesang auf der goldenen Harfe. Links neben ihm steht auf einem großen Teller aus getriebenem Silber und Gold eine große Henkelkanne aus dem gleichen Material vor einem in seinem oberen Teil als korinthisches, mit jonischen Elementen durchsetztes Kapitell gestalteten Altar, auf dem ein Feuer brennt. Zwischen diesem und der Harfe, mehr zurück, steht ein geharnischter Mann en face, mit Helm auf dem Kopf, einen großen Zweihänder schulternd, die linke Hand in die Seite stemmend. Hinter David im Grunde des Bildes an einem Pult der weißbärtige Orgelspieler. Rechts hinter David folgen dann zwei weißgekleidete Jünglinge mit blondem, auf die Schultern fallendem Haar, die in den Händen Weihrauchbecken halten. Dann, die rechte Bildseite einnehmend, das Pult der Sänger, auf dem ein aufgeschlagener großer Foliant liegt. Vor der nach vorn gewandten linken Seite des Pultes stehen zwei singende Knaben. Hinter ihnen, erhöht sitzend, zwei Männer und ein etwas älterer Knabe. Der vorderste von diesen hat eine violette Toga über die linke Schulter geworfen; der Kopf mit kurzgeschorenem Haar ist nach links gewandt. Er hat scharfe Züge, lange Nase, vorspringendes Kinn und große Ohren. Seine linke Hand liegt auf der linken Schulter des neben ihm stehenden Knaben, die rechte ist leicht erhoben. Zu seiner Rechten sitzt ein anderer Mann, der ebenfalls singt und dabei eine Brille mit der Rechten auf die scharfgebogene Nase hält. Hinter ihnen steht ein junger Geiger, nach rechts in die Höhe blickend, wo sich hinter einem pultartigen Aufbau mit einem über die Brüstung hängenden orientalischen Teppich die anderen Musiker befinden. Von links nach rechts: ein Tamburinschläger, der sein Instrument hochhebt, der Posaunenbläser und der Flötenspieler. Vor diesem, etwas niedriger, der Baßgeiger, ein junger

29.
V. 5.

Mann mit etwas italienischem Kopftypus in blauer Kleidung; seine muskulösen Unterarme sind entblößt. Unterhalb einer Baßgeige liegt auf einem architektonisch gestalteten Tischchen eine Mandoline über einem Notenbuch. Der Fußboden besteht aus hellen und dunkeln rechteckigen Steinplatten. Links vorn sind Nelken bezw. Astern ähnliche Blumen auf den Boden gestreut. Das Licht fällt von links oben ein und beleuchtet die vorderen Mittelgruppen besonders stark. Ziemlich bunte Farben.

Voll bezeichnet rechts unten und datiert: Pietro Laftman
fecit Anno 1618

Eichenholz 78,7×116,7.

Photographiert von Bruckmann. Abgeb. im Braunschweiger Galeriewerk und bei Woltmann und Wörmann, Bd. III, 2, Seite 669.
Erwähnt von Parthey, Bd. II, Seite 16 Nr. 4, von Riegel, Beiträge, Bd. II, Seite 201 ff, und Michel, Rembrandt, Seite 18/19.
Galerie Salzdahlum II. Kab. Nr. 31.
Herzogliche Gemäldegalerie in Braunschweig, Kat. 1900 Nr. 208.

30. ***BATHSEBA IM BADE.** (II. Samuelis 11). Rechts sitzt ziemlich nach links im Profil die nackte Bathseba z. T. auf den neben ihr liegenden Gewändern. Sie hält mit der rechten Hand eine Strähne ihres Haares, das eine hinter ihr stehende Frau kämmt. Die Linke hat sie in die Hüfte gestützt. Ihr rechtes Bein hebt eine Dienerin, um den Fuß mit einem Schwamm zu waschen. Diese junge Magd beugt sich in dreiviertel Vorderverkürzung vor. Ihr Gesicht ist völlig beschattet, während auf den Rücken, ihren Turban und die Arme helles Licht fällt. Links neben ihr am Boden steht ein metallenes Waschbecken. Noch weiter links, eine Stufe tiefer, ein Pfau in rechter Seitenansicht; dahinter auf einem Steinsockel eine gebauchte Vase, darin eine langstielige Blume. In der Mitte des zweiten Grundes, vor Bäumen, eine Fontäne: ein Putto, der auf einem wasserspeienden Delphin reitet. Links blickt man auf einen Park und den Palast, auf dessen von Säulen getragenem Altan David steht. — Eine flüchtige Kreidezeichnung (30,1×39,3), danach von L. Bramer in einem Album mit anderen Kopien von Gemälden befindet sich im Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Vergl. darüber E. W. Moes, Oud-Holland, Bd. XIII (1895), Seite 187 und C. Hofstede de Groot, ebenda Seite 240.

Bezeichnet links auf dem Steinsockel und datiert: Bastman f.
Holz 42×63. 1619.

Spezialaufnahme von Prokoudine-Gorsky in St. Petersburg. Reproduziert in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Bd. II (1909), Seite 302; dort auch die Bramersche Nachzeichnung.

Erwähnt von P. v. Semeonoff im Katalog seiner Sammlung, Seite XXXI und Add., Seite 247; vom Verfasser in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Bd. II (1909), Seite 302 ff.

Sammlung Zabielsky in St. Petersburg.

Bathseba und David. 30a.

Vielleicht identisch mit dem vorigen.

Erwähnt im Inventar von Hendrik Bugge van Ring in Leiden 1666. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Bathseba im Bade. 31.
Holz 60×70. V. 10.

Erwähnt im Inventar von Mr. Jacob van der Lely in Delft, der am 11. Sept. 1795 starb. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Versteigerung Jacob van der Lely in Delft 1796 (fl. 2.10 an van Giesen).

Der Uriasbrief. (II. Samuelis 11). 32.
Bezeichnet und 1619 datiert.

Befand sich nach einer Mitteilung von Herrn Direktor E. W. Moes früher in München und ist vielleicht identisch mit dem Bild, das — wie mir Herr Dr. Th. von Frimmel brieflich mitteilte — früher Herr Dr. Wilhelm Schmidt in München besaß.

Anbetung des goldenen Kalbes. (I. Könige). 33.

Vergl. die Zeichnung in Göttingen, unsere Nr. 10.

Versteigerung Jan de Walé in Amsterdam am 12. Mai 1706 Nr. 21.

König Jerobeam von Israel opfert den Götzenbildern am Brandaltar. 34.
(I. Könige 13, 4). Neben Jerobeam steht der Prophet und kündigt ihm seinen Untergang an. Jerobeam gibt den Befehl, den Mann Gottes zu ergreifen; dabei verdorrt seine Hand. Die heidnischen Priester sehen staunend zu. — Die Gesichtsausdrücke natürlich gemalt und alles meisterhaft. — Dies Gemälde ist vielleicht dasjenige, dessen Komposition die Zeichnung in Göttingen, unsere Nr. 10 wiedergibt.
Holz 62×77.

Versteigerung in Amsterdam am 21. Aug. 1799, Nr. 18 (fl. 6.5 an Doublet).
— Herman ten Kate in Amsterdam am 10. Juni 1801 Nr. 104 (fl. 10 an Pruysenaar). Mitt. H. d. G.

Die Witwe von Sarepta. (I. Könige 17, 9 ff). 35.

Bekannt aus der poetischen Beschreibung der Sammlung des Amsterdamer Kaufmannes und Kunstliebhabers Marten Kretzer von Lambert van den Bos: „Konst-kabinet van Marten Kretzer“ aus dem Jahre 1650.
Erwähnt in Oud-Holland, Bd. II (1884), Seite 116.
Versteigerung Marten Kretzer in Amsterdam 1671.

36. ***DIE SUNAMITIN UND DER PROPHET ELISA.** (II. Könige 4, 27). In der Mitte steht, fast en face, der Prophet Elisa in weitem Mantel. Er hält unter dem linken Arm ein großes Buch und bedeutet mit der Linken seinem links dahinterstehenden Diener Gehasi, die Sunamitin nicht wegzustoßen. Diese kniet links vor dem Propheten, breitet nach unten die Arme aus und wendet den Kopf, der einen Turban trägt, demütig zu ihm auf. Ihre Kleidung ist phantastisch orientalisch, auf der Brust weit ausgeschnitten, die Arme sind entblößt, und über der linken Schulter liegt ein Tuch. Hinter ihr steht der gesattelte Esel in linker Profilstellung und hinter diesem wieder der alte Treiber, der in der linken Hand einen Stock wie eine Peitsche hält und den Kopf zu Elisa herumdreht. Links am Bildrand ein ruinöser, mit Pflanzen bewachsener Torbogen, rechts vorn in der Ecke eine große Blattpflanze, neben der etwas zurück an einen Felsblock gelehnt, der Stab des Propheten liegt. Im Mittelgrund der Berg Karmel mit römischen Ruinen.

Holz, Breitformat.
Spezialaufnahme von Prokoudine-Gorsky in St. Petersburg.
Eine Nachzeichnung in schwarzer Kreide nach diesem Bild, von der jedoch die rechte Seite mit dem Propheten fehlt, befindet sich im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin. Das Blatt gilt dort als Zeichnung von Pieter Lastman und soll Abigail darstellen. Vergleiche die Federzeichnung gleichen Gegenstandes, unsere Nr. 13, die möglicherweise ein Entwurf zu diesem Gemälde war.
Sammlung Zabielsky in St. Petersburg.

37. Triumph des Mardochai. (Esther 6, 11).
V. 7. *Versteigerung Willem Six in Amsterdam am 12. Mai 1734, Hoet, Bd. I, Seite 415 Nr. 99, Nr. 100 des französischen Originalkataloges, (fl. 18).*

38. JONAS, DER VOM WALFISCH AUSGESPIEN WIRD. (Prophet
V. 14. Jona 2, 11). Der felsigen Küste eines wogenden Meeres hat sich der phantastisch gestaltete Walfisch, der mit seinem Schwanz hoch die Luft peitscht, genähert. Seinem Rachen entflieht in rechter

Seitenansicht Jonas. Er ist nur ganz wenig durch einen über die linke Schulter geworfenen roten Mantel bedeckt und springt mit weit ausgestreckten Händen auf einen rechts am Strande liegenden Felsblock, über dem mehr hinten, das Bild abschließend, die steile Felsküste sich senkrecht erhebt.

Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1621 rechts unten auf dem Felsblock.

Holz 35×52.

Soweit sich aus dieser Katalogbeschreibung urteilen läßt, wird das Bild die Vorlage zu dem Schabblatt von Wallerant Vaillant (im Gegensinn) sein (Wessely Nr. 77), das im Katalog der Werke Lastmans von Vosmaer unter Nr. 14 aufgeführt wird. (Größe: 28,5×37,3). Außerdem gibt es noch zwei unter sich nur ganz wenig von einander abweichende kleine Blätter, die nach dem Lastmanschen Original, aber in Hochformat von dem jüngeren C. van Dalen gestochen sind und als eine Art Reklamebild für „Isaac Boddens tot Amsterdam inde Warmoestraet in Jonas" gedient haben werden. Das eine trägt rechts oben auf dem Felsen das Monogramm Lastmans mit pinxit darunter und unter dem Stein: C V Dalen. (Bildgröße 9,7×9,3). J. fculp.
Das andere Blatt ist nur mit dem Monogramm Dalens aus CVC versehen. (Bildgröße 9,85×9,2).

Das Gemälde wird erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
1878 der Berliner Galerie aus Privatbesitz zum Kauf angeboten.
Versteigerung O. Pein in Cöln am 29. Oktober 1888 Nr. 46 (3820 M).
— · Rümerskirch u. a. in München am 23. März 1903 Nr. 42.
Sammlung Otto Pein in Berlin.

39. ***ALTTESTAMENTLICHE DARSTELLUNG** (wohl aus dem Leben des Propheten Elias). Links steht in rechter Seitenansicht ein alter Prophet mit langem weißen Bart. Er trägt einen elfenbeinweißen Mantel über dunkelbraunem, ockergelbbraun gegürtetem Gewand. Mit der gesenkten Linken faßt er den Mantel, die Rechte ist vorgestreckt. Rechts vor ihm kniet eine junge Frau in hellrotem Rock über dunkelzitrongelbem Untergewand; auf dem Kopf ein weißer Turban. Sie hat die Arme erhoben und blickt zu dem Propheten empor. Hinter ihr steht ein junger Mann in dunkelbraun, der seine rechte Hand über ihre Schulter hinweg ihr auf die Brust legt und ebenfalls zum Propheten aufsieht. Links vorn am Boden liegt der hell-

braune Stab des Propheten. Hinter den Figuren eine torartige Öffnung mit Ausblick auf ein paar Bäume und den Himmel.

Holz 50×34.

Versteigerung in Berlin im Frühjahr 1909 als „Niederländischer Meister" (50 M).

*Sammlung Dr. M. J. Binder in Berlin.**)

APOKRYPHE BÜCHER

40. **Tobias mit dem Engel und dem Hund auf dem Wege nach Medien** **V.13.** (Tobias 6, 1). Auf breiter felsiger Straße, die von einer rechts im Hintergrund auf hohem Berge liegenden festen Stadt von italienischem Charakter nach rechts zum Vordergrunde herabführt, kommen der Engel und Tobias nebeneinander herangegangen. Sie sind zur Reise leicht gekleidet mit einem Rock, der die Beine freiläßt, und haben jeder einen großen Wanderstab in der Hand. Vor ihnen läuft der gefleckte Hund einher. Links zur Seite des abschüssigen Felsgeländes fließt ein Fluß und bildet zahlreiche Wasserfälle. Das Ufer links ist flacher und mit Bäumen bestanden. Ein großer Baumstamm ragt teilweise mit seinem Geäst nach rechts vorn über den leicht bewölkten Himmel.

Beschrieben nach einem Stich von S. Frisius (Plattengröße 35,5×16). Der Stich ist bezeichnet links oben: Pieter Lasman Inv. S. Frisyus Fec. Unten in der Mitte der Verlegername: C. Viſſcher excudebat.

Eigene Aufnahme nach dem im Kupferstichkabinett des herzogl. Museums in Braunschweig befindlichen Exemplare.

41. ***DER ENGEL MIT DEM JUNGEN TOBIAS, DER DEN FISCH FÄNGT.** (Tobias 6, 5). Im Vordergrund rechts steht Tobias in lilafarbener Kleidung. Arme und Beine sind bloß, ebenso wie bei dem Engel. Tobias bückt sich, um dem großen Fisch, den er mit beiden Händen am Kopf packt, das Maul aufzureißen. Rechts von ihm steht in linker Seitenansicht der Engel in weiß und hellgrauem Mantel, begleitet von einem großen, braunweißgefleckten pudelartigen Hund, der rechts von ihm im Profil steht und zu Tobias aufblickt. Auf dem rechts ansteigenden Terrain liegen ein blauer Mantel und eine

---

*) Herrn L. Preibisz verdanke ich den Hinweis auf dieses Bild, Herrn Dr. Binder eine Photographie und Angaben über Herkunft, Größe und Farben.

braune Flasche. Die linke Hälfte des Bildes nimmt ein breiter heller Fluß mit waldigen Ufern ein. Auf dem rechten Ufer steht unter Bäumen eine Hütte, ferner ein Taubenschlag zwischen Gebüsch. Vor der Hütte liegt auf dem Wasser ein Boot, in dem sich drei Frauen befinden, die teils waschen, teils nach dem Tobias und dem Engel hinsehen. Im Hintergrund, zwischem dem Engel und Tobias, sind noch drei skizzenhaft behandelte Reiterfiguren sichtbar. — Flott und breit gemalt, sehr hell wirkend. Koloristisch ist das Bild auf hellgrün, lila und braun gestimmt. Tadellos erhalten (Briefl. Mitteilung von Frau Geheimrat Lippmann). Das Bild hat eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Gemälde, das auf dem „Nachtbankett und Maskenfest" von J. van Winghe, Nr. 2687 im Rijksmuseum in Amsterdam, rechts an der Rückwand des Gemaches hängt.

Holz 33×48.

Spezialaufnahme von Fr. Kullrich in Berlin.
Sammlung Frau Geheimrat Lippman in Berlin.

***DER ENGEL RAPHAEL VERLÄSST DEN ALTEN UND DEN JUNGEN TOBIAS.** (Tobias 12, 20—22). In einer Landschaft, in deren Hintergrund rechts sich auf einem Hügel eine Stadt von italienischem Charakter mit Mauern, Zinnen und Turm aufbaut, kniet vorn in der Mitte, nach links im Profil, der junge Tobias. Er ist barhäuptig, hat langes Haar und trägt ein hellblaues Gewand und einen braunroten Mantel. Links hinter ihm kniet, die Arme über der Brust gekreuzt und sich demütig verbeugend, sein alter Vater in lilafarbenem Mantel. Sein Gesicht ist von einem grauen Vollbart umrahmt, der kahle Kopf ohne Bedeckung. Er hat die Augen emporgerichtet zu dem geflügelten Engel, der links, vor einer dunkeln Wolke und einer fast schwarzen Baumkulisse, in Vorderansicht, aber den Kopf zu den beiden Knienden gewandt, mit ausgestreckten Armen in die Höhe entschwebt. Sein blaß karminrot gemustertes, schmutzigweißes, flatterndes Gewand ist unter der Brust gegürtet und läßt diese entblößt. Der Fleischton ist bei allen dreien bräunlich. Zu Füßen des Engels liegen goldene und silberne Prunkgefäße. Rechts im Vordergrund steht ein weißer, braungefleckter Ziegenbock in linker Seitenansicht. Dahinter zahlreiche Tiere, ein gesattelter Maulesel, ein Pferd, Ziege, Pfauen, ein roter Papagei, Kamel, Rinderherden mit Hirten. Im Mittelgrund ein bocksfüßiger, flötender Satyr als

42.
V.12.

steinerne Brunnenfigur. Man sieht ferner das Tor der Stadt am Fuße des Hügels. Dunkler indigoblauer Himmel mit großen weißen Wolken. Bräunlicher Gesamtton, das Kolorit der Stadt graugrün. — Die Faserung des Holzes scheint durch die Farbschicht stark hindurch.

Bezeichnet rechts unten unter dem Vorderfuß des Ziegenbockes: Pastman fecit A° 1618. Die letzte Zahl wurde bisweilen fälschlich als 3 gelesen.

Holz 63×91,5.

Eine Photographie verdanke ich Herrn Inspektor G. V. Blom in Kopenhagen.

Erwähnt von E. Michel, Rembrandt, Seite 19 als „Der Engel erscheint den Magierkönigen".

Bildet das Pendant zu dem fast genau so großen Bild „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend", von Jan Tengnagel vom Jahre 1616, Nr. 123 des Kataloges.

Wohl sicher Versteigerung Jan Wubbels in Amsterdam am 16. Juli 1792, Nr. 196 (fl. 10 an Yver).

Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen, Kat. 1894, Nr. 31.

42a. Tobias.

V.11. *Erwähnt im Inventar von Rembrandt vom 26. Juli 1656 als in der „sydelcaemer" befindlich. Vergl. Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 192, Nr. 41.*

43. Der Engel erscheint dem alten Tobias, mit Staffage von J. Lastman [sic].

Holz 41×59.

Erwähnt von Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 192, Anmerk. zu Nr. 41.

Versteigerung P. Yver u. a. in Amsterdam am 31. März 1788 Nr. 60.

44. *SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN. In der Mitte sitzt auf einer in linker Seitenansicht gegebenen halb sphinx- halb schwanenartigen Brunnenfigur, über der ein blauer Mantel liegt, die nackte Susanna in dreiviertel Vorderansicht nach links. Mit der linken Hand hat sie ihr weißes Gewand über den Schoß gelegt. Der rechte Arm ist gebeugt, die Handfläche nach außen gekehrt und die Finger gespreizt. Den Oberkörper beugt sie etwas vor, während sie den Kopf ängstlich zurück nach den beiden Alten wendet, die rechts hinter ihr vor dunklen Bäumen stehen. Der vorderste, nach links im Profil, in langem, lachsrosa schillernden Gewand mit weiten Aermeln und Gürtel; an den Füßen trägt er Schuhe, auf dem Kopfe eine Mütze. Beide Hände hat er seitwärts ausgestreckt, mit den Handflächen nach unten, und neigt sich im Hinsehen auf Susanna etwas vor. Der

zweite steht zwischen jenen beiden mehr zurück im Schatten: er trägt weiten braunen Mantel über dem Gewand und turbanartige Kopfbedeckung. Die Linke hat er auf die Brust gelegt, während er mit der vorgestreckten Rechten auf Susanna weist. Ganz rechts auf Baumästen zwei Pfaue. Links im Hintergrund sieht man auf ein antikes Tempelgebäude in einer Parklandschaft. Rechts vorn ein paar Blattpflanzen.

Bezeichnet links auf dem Steinsockel: Laſtman fecit
Holz 43×59. 1614

Spezialaufnahme von einem mir unbekannten Photographen in St. Petersburg und später von der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Das Bild wurde von Rembrandt flüchtig in Rötel nachgezeichnet und bei seinen Darstellungen der Susannageschichte später verwertet. Diese Rötelzeichnnng befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (H. d. G. Nr. 45). Vergl. darüber W. R. Valentiners Aufsatz „Rembrandts Susannadarstellungen" in der Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. Bd. XIX (1907), Novemberheft, wo das Gemälde Lastmans erstmalig abgebildet ist; ferner W. Bodes Aufsatz in den Amtlichen Berichten aus den königlichen Kunstsammlungen, Dez. 1908, und den des Verfassers in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Bd. II, Seite 304.

Sammlung Paul Delaroff in St. Petersburg; seit September 1908 für die Dauer von 2 Jahren leihweise im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ausgestellt.

Susanna. — Sehr schön. **44 a.**

Versteiyerung Jasper Cromhout u. a. in Amsterdam am 7. Mai 1709 Nr. 53. Mitt. H. d. G.

NEUES TESTAMENT

Die Predigt Johannis des Täufers. **45.**

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

Die Predigt Johannis des Täufers vor einer Menge von Zuhörern.—Kräftig. **45 a.**
Leinwand 97,2×203,2.

Versteigerung in Amsterdam am 29. Mai 1782 Nr. 44 (fl. 12.10 an Fouquet). Mitt. H. d. G.

Predigt Johannis des Täufers. **46.**

Auf der Zeichnungenversteigerung W. P. Kops in Amsterdam am 14. März 1808 wurde als Nr. 22 eine von P. C. Haag **V.15.**

„naar eene Schildery van J. [sic] Lastman) uitvoerig met roet [Tinte aus Ruß] gezeichnete Predigt Johannis des Täufers, eine reiche Komposition einer Menge von Zuhörern, für 7 fl. zusammen mit einer andern Zeichnung an Josi verkauft. (Erwähnt von van Eynden und van der Willigen, Bd. II, Seite 264).*

46a. Die Predigt Johannis des Täufers in der Wüste. — Schön in Grau gemalt.
Gemalt 1611 (nach dem Katalog I. Pauw).
Holz 40,5×62.

Versteigerung Iman Pauw im Haag am 23. Nov. 1779 Nr. 106 (fl. 10.10). Mitteilung von Dr. A. Bredius.
— T. P. C. Haag im Haag am 31. Dez. 1812 Nr. 27 (fl. 4 an Esser).

47. Johannes der Täufer. Auf einem Stein sitzt Johannes der Täufer vor einem Baumstamm. Ihm zur Seite das Lamm, welches die Vorderfüße in seinen Schoß legt. Links an den Baum gelehnt das Kreuz, umschlungen von einem Band mit der Aufschrift: Ecce agnus dei. Rechts Ausblick auf eine Landschaft. — Besonders dunkle Karnation. Helle Lichter, glänzende Behandlung des Fleisches. War über die Elsheimerstufe hinaus und dürfte dem Augsburger Bild

---

*) Da der Zeichner dieses Blattes, T. P. C. Haag, auch eine Grisaille von Lastman gleichen Gegenstandes besaß, so ist man versucht — und vielleicht mit Recht — in jenem Gemälde die Vorlage zu dieser Zeichnung zu sehen, trotzdem der Anfangsbuchstabe des Vornamens von Lastman mit J und nicht mit P angegeben ist. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Druckfehler. Das nahmen wir auch bei unserer Nr. 43 an. Vielleicht aber auch zu Unrecht, denn es könnte doch auch richtig sein und sich auf einen Maler J. Lastman beziehen, den wir nur aus den „biographischen Aanteekeningen betreefende voornamelijk Amsterdamsche schilders, plaatsnijders, enz. en hunne Verwandten" kennen, die Mr. A. D. de Vries Azn. gesammelt hat (Oud-Holland [1885] Bd. III). Auf Seite 157 heißt es dort: „20. Mey 1650 Jan Pietersz Lastman van A[msterdam], schilder, oud 21. j., won[ende] inde Haerlemmerstraet, geass. met zijn bestevaeder [Großvater] Cornelis Jansz Lastman, geen vader hebbende, en Anna Coenraets Poock, van A[msterdam], oud 24 j. enz."

Ferner: „Gedoopt 23. Juni 1652. Noorderkerk. Cornelis zoon van Jan Pietersz Lastman en Annetién Pouck; Femmetien Tijsschen en Trintien Cornelis getuigen". Es gab danach also wirklich auch einen Maler Jan Pietersz Lastman, der 1629 geboren war, aber, da sein Großvater Cornelis Jansz Lastman hieß, mit der Familie unseres Malers nichts zu tun hat. Eine mit chinesischer Tusche ausgeführte Federzeichnung von J. Lastman, also vielleicht auch von diesem eben genannten, war Nr. 71 der Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 22. März 1802. Sie wurde zusammen mit zwei andern Blättern für 1 fl. verkauft und stellte dar eine biblische Geschichte.

[von 1619] nahegestanden haben. (Briefl. Mitteilung von Herrn Dr. Th. von Frimmel).

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert: P
Holz 62×41. 1618 (Die beiden letzten Zahlen undeutlich.)

Erwähnt von H. Thode, Kunstfreund, 1885, Seite 377.
Versteigerung Artaria in Wien im Dez. 1884 Nr. 45.

48. ***Die Predigt Johannis des Täufers.** In einem Waldtal steht links, etwas erhöht, der predigende Johannes d. T. fast en face unter Bäumen. Er trägt einen mit einem Tuch gegürteten Mantel. Die ihm zuhörende Volksmenge ist im Kreise um ihn herumgruppiert. Sie besteht aus einem Mann in orientalischer Tracht mit federgeschmücktem Turban auf dem Kopf, der ganz rechts auf einem Pferd sitzt, das rechte Bein nach links über den Hals des Pferdes gelegt, den linken Arm in die Seite gestemmt und den rechten vor der Brust gebeugt. Links von ihm in rechter Seitenansicht ein Hund. Es folgt von links nach rechts ein älterer, nach rechts im Profil sitzender Mann in Rock und über die rechte Schulter gezogenem Mantel. Neben seinem Kopf wird das von einem weißen Tuch bedeckte Haupt einer alten Frau mit scharfer Hakennase und spitzem Kinn sichtbar. Weiter folgen eine sitzende Frau in reicher Gewandung, Rock mit Mantel darüber, weiße Taille mit orientalischem gemusterten Tuch und Turban; der linke Arm hängt gerade herunter, der rechte ist auf einen ihr zur Seite stehenden Henkelkorb gelegt. Sie ist sehr stark nach hinten zu verkürzt (und stimmt fast genau mit der Rahel auf dem Bild in Boulogne sur Mer, unserer Nr. 17 überein). Neben ihr zwei Kinder. Weiter ein Jüngling in Rückansicht, der nur zum Teil mit einem über die linke Schulter gelegten großen Tuch bekleidet ist. Halb sitzend, halb liegend, stützt er sich auf die rechte Hand, die zwischen den Füßen der jungen Frau auf dem Boden aufliegt. Es folgen drei vom Rücken oder von rechts sichtbare Männer, aber mehr im Mittelgrund befindlich, auf sie ein in dreiviertel Rückansicht stehender Mann mit großem Buch in der Rechten, in großem weitärmeligen roten Mantel, der auf der rechten Schulter nur z. T. mit Schnürknöpfen geschlossen ist und ein helles Untergewand sehen läßt. Dahinter links ein kleiner sitzender Junge mit langem blonden Lockenhaar. Hinter ihm eine Mutter mit einem kleinen Kind im Arm, das sie eben gestillt hat; sie trägt eine eigenartige, weiß und

dunkel gestreifte, fezartige Kopfbedeckung. Dahinter klettert ein anderer kleiner Junge auf den Felsen, wo schon zwei andere sitzen; er trägt Kniehose, aus der der Hemdzipfel hervorguckt, und eine kurze Jacke. Links neben Johannes steht in Vorderansicht noch ein Mann mit gefalteten Händen in hellem, über den Kopf gezogenem Mantel. Auf der andern Seite von Johannes auch ein Alter mit vor dem Kinn gefalteten Händen. Im Hintergrund silhouettenhaft zwei Figuren zu Pferd und eine zu Fuß. Ganz hinten auf einem Wege zwei weitere. Links ganz vorn eine Blattpflanze.

Bezeichnet: P. Lastman 1627.

Holz 59,5×92.

Lichtdruck im Versteigerungskatalog Raedt van Oldenbarneveld.

Versteigerung W. Beuckman u. a. in Amsterdam am 5. Okt. 1875 Nr. 35 (als „Bergpredigt, reiche Komposition von 21 Figuren, sehr seltsam").

— d'Eve u. a. in Cöln am 20. März 1899 Nr. 78 (die Maße hier: 61×93).

— Raedt van Oldenbarneveld aus dem Haag in Amsterdam am 6. Nov. 1900 Nr. 65 (fl. 410 an Duits).

49. *VERKÜNDIGUNG AN MARIA. Rechts im Vordergrund kniet die hl. Jungfrau in dreiviertel Vorderansicht. Sie ist in ein hellblaues Gewand mit großem rosa Mantel darüber gekleidet, faltet vor dem Leib die Hände und blickt nach links zu dem Engel empor. Dieser kniet fast en face auf einer dunklen Wolke, trägt über dem weißen Untergewand eine rote weitärmelige Tunika. In der gesenkten Rechten hält er den Lilienstengel, während er mit der erhobenen Linken auf die oben in der Mitte in einem Lichtkranz herabfliegende Taube weist. Links vor Maria auf dem Teppich am Boden ein aufgeschlagenes Buch, ein Korb und eine Katze, die mit einer Schelle spielt.

Bezeichnet und datiert: Paſtman fecit
1618

Holz 56×39.

Photographiert von Prokoudine-Gorsky in St. Petersburg.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342, von E. Michel, Rembrandt, Seite 19.

Erworben 1871 von Herrn von Semeonoff in Paris bei einem Trödler, der es gerade aus Spanien bekommen hatte (briefl. Mitteilung von Herrn von Semeonoff).

Sammlung P. v. Semeonoff in St. Petersburg, (Kat. 1906 Nr. 259), die von der Kais. Eremitage en bloc angekauft wurde.

Verkündigung an Maria. 49a.

Erwähnt im Inventar von Albert van Ruytenburgh und Wilhelmina Anna von Nassau im Haag vom 8. Sept. 1688 Nr. 16. Mitt. H. d. G.

Verkündigung an Maria. 49b.

Erwähnt im Inventar von Daniel van den Bosch im Haag vom 21. Juli 1693 Nr. 8. Taxiert von dem Maler Johannes v. d. Brande auf fl. 20. Mitt. H. d. G.

Verkündigung der Engel an die Hirten. 50.

27×54 (oder umgekehrt?).

Versteigerung A. Seymour in London am 4. Juli 1896 Nr. 42. Mitt. H. d. G.

Verkündigung der Engel an die Hirten. In der Mitte schwebt der 51. Engel in Vorderansicht mit ausgebreiteten Flügeln und Armen auf einer Wolke. Er neigt den von langem Lockenhaar umrahmten Kopf ein wenig nach rechts zu den vor Schreck in die Knie gesunkenen Hirten. Der vorderste, dreiviertel von links hinten gesehen, hat die Arme ausgestreckt, die Hände mit der innern Handfläche dem Engel zugekehrt. Rechts hinter ihm steht ein Pferd in dreiviertel Rückverkürzung; hinter diesem sind Kopf (nach links im Profil), Brust und Hände eines andern älteren Hirten sichtbar. Ganz vorn in der Mitte ein kleiner Hund, der den Engel anzubellen scheint. Diese Gruppe ist von dem über dem Engel von oben herniederkommenden Lichtschein beleuchtet. Die linke Seite liegt fast ganz im Schatten. Man unterscheidet schlafende Figuren, eine Hirtin, deren Kopf nach rückwärts gewandt ist, und hinter ihr links einen Mann, der den Kopf auf beide Hände aufgelehnt hat. Rechts vorn ein Stock und ein liegendes Schaf.

Beschrieben nach einem Schabkunstblatt von Wallerant Vaillant (Wessely 79), das sicher auf ein Original von Lastman zurückgeht. (Bildgröße 44,8×36,3).

Eigene Aufnahme des Exemplares im Kupferstichkabinett des herzogl. Museums in Braunschweig.

Joseph und Maria mit dem Jesuskind. 52.

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

Maria, Joseph und die Hirten. 53.

Versteigerung Henriette Popta in Amsterdam am 5. April 1697, Hoet, Bd. 1, Seite 41 Nr. 17 (fl. 84 zusammen mit der „Anbetung der drei Könige“, unserer Nr. 56). V.16.

54. Anbetung der Hirten.

85×60.

Versteigerung Fels u. a. in Amsterdam am 28. Okt. 1891 Nr. 41 (fl. 20 an D. C. Meyer).

55. Geburt Christi und die drei Könige. — Aus der besten Zeit des Meisters.

Versteigerung Jacob Cromhout u. a. in Amsterdam am 7. Mai 1709 Nr. 70. Mitt. H. d. G.

56. Anbetung der drei Könige.

V.18. *Wahrscheinlich identisch mit dem folgenden.*

Versteigerurg Henriette Popta in Amsterdam am 5. April 1697, Hoet, Bd. I, Seite 41 Nr. 18 (fl. 84 zusammen mit „Maria, Joseph und die Hirten", unserer Nr. 53).

56a. Anbetung der Könige.

V.19. *Wahrscheinlich identisch mit dem vorigen.*

Versteigerung Willem Six in Amsterdam am 12. Mai 1731, Hoet, Bd. I, Seite 416 Nr. 106, Nr. 107 des französischen Originalkatalogs, (fl. 24).

57. Anbetung der Könige.

Kupfer.

Seit 1618/21 im sogenannten „Bedestol" in Schloß Frederiksborg in Dänemark, wo es beim Brande dieses Schlosses 1859 zu Grunde ging.

58. *DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. In einem Tal einer Elsheimerar-
V.20. tigen hübschen italienisierenden Landschaft zieht die heilige Familie nach rechts ihres Weges. Maria reitet auf einem Maulesel, der in rechter Seitenansicht zu sehen ist. Sie ist bekleidet mit einem fett gemalten, intensiv schwarzen Mantel von dickem Stoff, der auch über den Kopf gelegt ist und sie fast ganz bedeckt. Nur auf dem Leib, am Hals und an den Unterarmen kommt das weißlich-zinnoberfarbene Gewand zum Vorschein, auf dem Haar etwas von dem weißen Kopftuch. Von ihrem rechten Fuß sind die entblößten Zehenspitzen sichtbar. Mit den Armen umfaßt sie innig das Christkind, das sein blondes Lockenköpfchen in den rechten Arm zurücklegt und die Händchen nach dem Halse der Mutter ausstreckt. Maria neigt ihren schlicht in der Mitte gescheitelten Kopf zum Kinde. Sie hat eine ebenförmige gerade Nase, die Augen sind von den beim Hinabblicken gesenkten Lidern verdeckt, die Brauen laufen in schönem Bogen darüber hin. Rechts hinter dem Esel geht Joseph; er trägt stumpf-

orangefarbenen pelerinenartigen Mantel, auf dem Rücken hängend einen breitkrämpigen Hut, Beine und Füße sind bloß. Das scharf geschnittene Gesicht wird von einem Vollbart umrahmt. Ueber der linken Schulter trägt er sein Handwerkszeug, eine große Säge und daranhängend einen Korb, in dem sich Hammer, Zange und Hobel befinden. Die großen Hände ruhen gefaltet auf der Säge. Rechts vorn auf dem Weg ein Strauch. Oben links ragt ein dunkler belaubter Baumast in das Bild hinein und breitet sich silhouettenhaft vor dem zum Teil gelblich beleuchteten Wolkenhimmel aus. Auf der rechten Seite steigt ein von dem Rundtempel von Tivoli bekrönter Hügel an, der mit Gebüsch und palmenartigen Bäumen bewachsen ist, und an dessen Fuß sich rechts ein Wasserfall ergießt.

Bezeichnet in der Mitte unten mit dem Monogramm aus P und L nebst einem M auf dem Horizontalstrich des L; 1608 datiert. (Die Kataloge von 1867 und 1883 geben nur PL 1608 an).

Holz 28×24.

Photographiert von H. J. Kouwenberg in Delft.
Erwähnt von Kramm, Levens en werken.
Sammlung C. Kramm in Utrecht.
1865 erworben aus der Sammlung Kramm.
Museum Boymans in Rotterdam, Kat. 1907 Nr. 163.

59.
V.21.

***RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN.** Im Schatten eines großen eichenartigen Baumes ruht in der Mitte des Bildes die heilige Familie. Maria, in rosa Kleid und weitem, dunkelgrünem Mantel, sitzt, dreiviertel nach rechts gewandt, und neigt den Kopf zu dem auf dem Schoße gehaltenen Jesuskind, das seine Arme nach der Brust der Mutter streckt, während es den blonden Kopf zum Beschauer wendet. Rechts daneben, ziemlich im Schatten, liegt der Esel; ferner Joseph, dessen Kopf und rechte Schulter wie auch der Oberarm beleuchtet sind. Er trägt braungelbroten Mantel, legt seine Rechte auf den Rücken des Esels, während die Linke auf dem neben ihm befindlichen Gestein ruht. Sein zum Beschauer gerichtetes Gesicht ist bärtig. Links vorn neben Maria liegt ein Korb mit Handwerkszeug, ein breitrandiger Hut und ein runder blau gemusterter Fayencekrug. Rechts sieht man in ein felsiges Tal mit Ruinen, in das sich ein kleiner Wasserfall ergießt und einen Bach bildet.

Bezeichnet links unten auf dem Stein mit dem Monogramm: PL

Holz 31×50.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von Parthey, Bd. II, Seite 16 Nr. 5.
Versteigerung Jos. Valette u. a. in Amsterdam am 6. Aug. 1807 Nr. 121.
Sammlung Solly 1821.
Königl. Museen in Berlin (Kat. des Vorrats 1906 Nr. 747), von denen es 1884 an dieGemäldesammlung der Universität in Göttingen leihweise abgegeben wurde. Provisorischer Führer 1905 Nr. 6.

60. **V.22 u.23.** ***DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD.** Vor einem Renaissancepalast, der fast die linke Hälfte des Mittelgrundes einnimmt, spielt sich die Hauptszene ab. Ein Haufe miteinander ringender Weiber und Kriegsknechte. Links vorn liegt eine Mutter ausgestreckt am Boden; über sie beugt sich ein Kriegsknecht mit Turban und rotem Mantel und ist im Begriff, den gezückten Dolch dem danebenliegenden Kind ins Herz zu stoßen. Weiter links hinter dieser Gruppe will ein Mann das Kind einer zu Boden gesunkenen Frau töten. Rechts daneben eine Frau in rötlichlila mit weißem Kopftuch, das einer phrygischen Mütze ähnelt, gegen die ein Krieger in landsknechtartiger Tracht den Dolch erhebt. Weiter rechts bejammert eine kniende Frau mit seitwärts weit ausgestreckten Armen die vor ihr am Boden liedenden getöteten Kinder. Dahinter ringen zahlreiche andere Mütter und Kriegsknechte miteinander, ebenso auf den Balkonen des Palastes. Ganz vorn ein Hund, rechts von ihm eine Gruppe von vier Personen. Eine Mutter in hellblauem Kleid mit gelben Ärmeln beugt sich über ihr am Boden verblutendes Kindchen. Rechts neben diesem ein kniender betender Mann in rotem Mantel und mit Turban auf dem Kopf. Links hinter ihm ein alter kahlköpfiger Mann mit Vollbart, ebenfalls kniend und scheinbar zu seinem Nachbar sprechend. Hinter ihnen kommt von rechts aus dem Walde der Vollstrecker des Befehles des Herodes mit seinem Gefolge herangeritten. Sein scheckiges Pferd hat reich verziertes grünes Zaumzeug, er selbst ist in ein blaues Gewand gekleidet, über dem er orangefarbenen, mit Hermelin gefütterten Mantel mit Schnürknöpfen trägt. Der bärtige Kopf verschwindet fast unter dem mächtigen weißen Turban. Die Rechte hält den Zügel sowie ein Schriftstück mit Siegel, die Linke einen langen Ast als Reitpeitsche. Am Sattel Köcher und Bogen. Links hinter ihm auf braunem Pferd ein anderer, jüngerer Mann in Rötlichlila mit rotem, barettähnlichem Hut mit weißen Federn auf dem Kopf; er

weist mit der rechten Hand nach links auf das Mordgedränge und wendet den Kopf zurück. Auf dem Rücken hat er eine Trompete. Ihnen folgen rechts zwei weitere berittene und mit langen Lanzen bewaffnete Männer. Dahinter kommen noch andere Reiter mit Lanzen und einer lilafarbenen Fahne aus dem Schatten des Waldes. In der Mitte des Mittelgrundes setzt sich der Kampf der Mütter und Henker fort in hübscher hügeliger Landschaft mit hohem ruinösen Rundturm, Brückenbogen und mit Bäumen bestandenen Felspartien. Im Hintergrund ein Rundtempel. Das Licht fällt von links oben auf die vordere Hauptgruppe und auf die Berge rechts. — Frühwerk.

Holz 85,5×122,5.

Photographiert von Bruckmann.
Erwähnt von E. Michel, Revue des deux Mondes, 1879, Seite 586, wo er sich gegen Lastmans Autorschaft ausspricht, von Riegel, „Beiträge", Bd. II, Seite 201 ff.
Wahrscheinlich Versteigerung Laurens van der Hem in Amsterdam am 19. April 1713, Hoet, Bd. I, Seite 141 Nr. 18 (fl. 160): „Een Kinderdoding vol beelden."
1738 erworben für die Galerie Salzdahlum; II. Kab. Nr. 53.
Herzogliche Gemäldegalerie in Braunschweig, Kat. 1900 Nr. 209.

61. **Christus segnet die Kinder.** Links von einem Säulensockel sitzt in Dreiviertelvorderansicht Christus mit Vollbart und Lockenhaar. Er breitet die Arme aus und wendet den Kopf etwas nach rechts, wo vor ihm eine Frau in linker Profilansicht kniet und das vor ihr stehende Kind dem Herrn zuführt. Dies selbst weist mit der ausgestreckten Rechten auf Christus, sieht aber zum Beschauer. Rechts hinter der Frau stehen die Jünger; man sieht zwei in ganzer Figur, von drei anderen dahinter nur die Köpfe. Am rechten Knie von Christus steht ein kleiner Junge in Rückansicht, dem seine links vor ihm stehende Mutter ihre rechte Hand auf die Schulter legt, um ihn an den Herrn heranzudrängen. Rechts hinter ihr en face noch eine Frau mit turbanartiger Kopfbedeckung und einem kleinen Kind im linken Arm.

Kupfer.

Datiert 1619.

Beschrieben nach einer schwachen Skizze in Wasserfarben von F. C. Lund aus dem Jahre 1858, die sich im Schloß Rosenborg in

Kopenhagen befindet. Die Photographie dieses Blattes verdanke ich Herrn Karl Madsen.

Seit 1619/21 im sogenannten „Bedestol“ in Schloß Frederiksborg in Dänemark, wo es beim Brande des Schlosses im Jahre 1859 zu Grunde ging.

62. Die Bergpredigt in einer Landschaft.

Holz 27,6×53.

Nach Parthey, Bd. II (1864), Seite 16 Nr. 7, früher in der Sammlung von Heister in Naumburg a. S.

63. Die Samariterin.

Sehr wahrscheinlich identisch mit dem folgenden.

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

63 a. Die Samariterin.

Sehr wahrscheinlich identisch mit dem vorigen.

Erwähnt im Nachlaß des Dirk Vennekool, des Mannes der Tochter Clementia von Zeeger Pietersz, eines Bruders von P. Lastman, als dieser gehörend. 1664 wird es aufbewahrt bei ihrem Schwiegersohn Jean Meerman.

64. *CHRISTUS UND DAS KANANÄISCHE WEIB. (Matth. 15, 25/26; Markus 7, 25/27). In der Mitte des Bildes steht Christus dreiviertel nach links in warm-weißrosafarbigem Gewand und weitem, gelbgrünblauem Mantel. Er streckt die rechte Hand nach links unten zur Seite aus. Den Kopf wendet er etwas nach rechts und blickt auf einen bartlosen und kahlköpfigen Jünger mit scharfen Gesichtszügen, der neben ihm steht und in reicher mattblauer Tracht mit halbgeöffnetem Mund erstaunt auf die rechts in linker Profilansicht kniende Frau in orientalischer Tracht (gelbbraun und weiß mit Gürtel und Turban) sieht. Beide Arme hat diese bittend, mit den inneren Handflächen nach außen, gegen Christus vorgestreckt. Links hinter ihr stehen zwei andere bärtige Jünger, die auf Christus einsprechen. Rechts hinter Christus ein jugendlicher bartloser Jünger mit Lockenhaar en face in einem über Brust und Schulter geworfenen Mantel, ferner zwei nur wenig sichtbare andere männliche Köpfe. Hinten im Mittelgrund silhouettenhaft zwei Männer in Mänteln, im heller beleuchteten Hintergrund ein Mann mit Sohn in orientalischer Tracht. Rechts vorn am Bildrand steht aufrecht nach links im Profil ein bärtiger Mann in weitem, warm rosafleischfarbenem orientalischen, reich mit Borden besetztem Mantel, graulila Gewand und gelblichem

Turban. An den Füßen trägt er Schuhe. Den Kopf hat er zum Beschauer gerichtet. In der linken Hand hält er einen großen Folianten, auf dessen vordere obere Kante er die rechte Hand aufgelegt hat. Vorn zwischen der kananäischen Frau und Christus tanzen zwei Hündchen. In der linken Ecke vorn neben einem kleinen Strauch sitzen zwei blonde Kinder, das eine in Gelbweiß, dreiviertel vom Rücken gesehen; das andere, blau gekleidet und en face, beißt in eine Semmel. Hinter diesen im dunkeln Schatten eine Stadtmauer mit Tor darin; daraus drängt in dichter Menge das Volk hervor einem Karren nach, auf dem ein Kranker nach vorn gefahren wird. Hinter Christus erhebt sich ein dunkelbrauner ruinöser runder Turm, rechts noch mehr im Hintergrund ein Rundtempel. Der Himmel ist z. T. warmblau und warmweiß mit weichen großen plastischen Wolken. — Die Darstellung wurde bisher nicht richtig gedeutet. Der Katalog des Rijksmuseums und, ihm folgend, andere sehen in der dargestellten Szene die Geschichte von Christus, der einen Aussätzigen heilt (Markus 1, 40). Der Text und die bildliche Wiedergabe dieser Szene entsprechen einander aber so wenig, daß hieran als Hauptszene nicht gedacht werden kann.

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert links unten auf einem Stein: B
1617

Holz 76,8×105.

Etwa identisch mit dem 1875 von W. Bode im Kunsthandel gesehenen Bild „Christus und die Ehebrecherin", dessen Jahreszahl freilich 1621 sein soll, unserer Nr. 65a?
Photographiert von Semplonius in Amsterdam.
Erwähnt von E. Jacobsen, Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. XXIV (1901), Seite 178.
Versteigerung V. Beggs in Florenz 1889 (fl. 900 an das Rijsmus).
Rijksmuseum in Amsterdam, Kat. 1908 Nr. 1426.

Die Ehebrecherin. **65.**

Erwähnt im Nachlaßinventar von Jan Swart in Amsterdam vom 22. März 1659. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Christus und die Ehebrecherin. **65 a.**

Datiert 1621 (nach einer Mitteilung von Herrn E. W. Moes).

Etwa identisch mit dem Amsterdamer Gemälde, unserer Nr. 64?
Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
1875 im Kunsthandel in Florenz.

66. ***AUFERWECKUNG DES LAZARUS.** In einem offenen Gebäude, aus dem man rechts auf Ruinen sieht, steht rechts, nahe der Mitte, in dreiviertel Ansicht nach links auf einer Steinstufe erhöht Christus in violettem Gewand mit Ärmeln und großem roten Mantel. Die Füße sind bloß; die Linke hängt gerade herunter, während der rechte Arm vorwärts gebeugt ist und den Lazarus aufstehen heißt. Christi Kopf ist bärtig und von den auf die Schultern fallenden Locken umrahmt. Rechts hinter ihm staunende Zuschauer bezw. Jünger. Links vorn sitzt Lazarus, dreiviertel nach rechts gewandt, auf dem Grabe. Den Kopf wendet er zu Christus, die vorgestreckten Hände faltet er zum Gebet. Auf dem Kopf ein turbanartiges weißes Tuch. Das weiße Leichentuch fällt links den Rücken entlang und ist auch über den Schoß gelegt. Ein junger Mensch mit bloßem Oberkörper kniet rechts von Lazarus und befreit dessen Beine von dem darum gewickelten Tuch. Hinter Lazarus im Schatten beugt sich ein Zuschauer weit nach rechts vor, um das Wunder zu sehen. Links neben ihm zwei weitere Zuschauer. Vorn in der rechten Ecke Martha, die Schwester des Lazarus, in linker Profilansicht. Sie trägt über grünblauem Rock ein ockergelbes Obergewand, dessen eckig ausgeschnittene Taille miederartig durch Schulterbänder gehalten wird. Die Aermel sind gelblichweiß. Sie blickt auf Lazarus und hält die rechte Hand vor die Brust. Der linke Arm hängt gerade herunter. Links neben ihr etwas zurück ein kleiner Junge mit blondem Lockenkopf in hellblauem Kittel. Hinter ihm steht der vorderste der übrigen Zuschauer, ein alter Mann in weitem, hellbraunem Mantel über dunkelblauem Gewand. Die Rechte hat er vor der Brust gebeugt, die Linke nach rechts zur Seite ausgestreckt.

Holz 62×84.

Kleine Spezialaufnahme von der Besitzerin.
Erwähnt von W. Martin im Bulletin v. d. Ned. Oudhk. Bond, 1901, Seite 133.
Ausstellung in Alkmaar vom 4.—13. Okt. 1901 Nr. 50b.
Seit langer Zeit im Familienbesitz.
Sammlung Frau K. Witte in Alkmaar.

67. ***AUFERWECKUNG DES LAZARUS.** Die Szene spielt in einer V.27. Felsengrotte, aus der hinten ziemlich in der Mitte eine fast halbkreisförmige Öffnung ins Freie führt. In der Mitte, etwas zurück, steht Christus fast en face, die rechte Hand wie segnend erhoben.

Er trägt weißlichgrünes Gewand und weißlichkarminlila Mantel, der über die rechte Schulter geworfen ist, über den Rücken geht und an der andern Seite von der herabhängenden linken Hand gefaßt wird. Bloße Füße. Den bärtigen Kopf umstrahlt eine weißlichgraue Aureole. Der Blick ist nach links vorn gerichtet, wo zwei Männer im Begriff sind, den zurückgelehnt auf dem Rande des Steinsarkophages sitzenden Lazarus aus seinem weißen Totenhemd zu hüllen. Den Kopf lehnt er zurück, der Blick ist dankbar nach oben gerichtet, die Hände faltet er vor der Brust. Von den beiden um ihn beschäftigten Männern stützt der ältere von hinten den Oberkörper des Lazarus; der jüngere, mit bloßem Oberkörper und nur mit einer von einem blauen Tuchgürtel gehaltenen violetten Kniehose bekleidet, kniet in linker Profilansicht rechts neben Lazarus und nimmt eben das um die Füße gewickelte Tuch fort. Ganz links hinter dieser Gruppe drei voll Erstaunen zusehende Personen (von rechts nach links): Johannes in zinnoberkarminfarbenem Mantel, eine Frau in schmutzigweißgelbem Kleid und noch eine ganz in Blau. Vor dieser, aber noch hinter dem Sarkophag, sieht man den zum Beschauer blickenden Kopf eines Hundes. Rechts neben Christus, eine Stufe tiefer als er, kniet die Schwester des Lazarus, Martha, nach links gewandt, auf dem rechten Knie. Sie trägt hellgelblichockerfarbenes, ausgeschnittenes Kostüm und darunter einen nur am linken Knie sichtbaren grünen Rock, welche Farbe auch die Ärmel haben. Die Hände sind pathetisch seitwärts nach unten ausgestreckt. Der Kopf mit schlichtgescheiteltem Haar, das links aufgelöst herunter hängt, ist wenig nach links gedreht, das ziemlich volle Gesicht fast ganz dem Beschauer zugewandt. Rechts neben Martha steht ein alter weißbärtiger Priester in weißem Gewand und warmkarminzinnoberrotem Samtmantel mit Kapuze, ockergelbem Gürtel, rotbraunen Schuhen. Er hat erstaunt die Hände erhoben. Dasselbe Staunen spricht sich in den Stellungen oder Bewegungen der übrigen Figuren aus: zwischen dem Priester und Christus etwas mehr zurück eine alte Frau und ein alter Mann; links hinter diesem ist noch ein männlicher Kopf sichtbar. Links hinter Christus zwei weitere männliche Personen innerhalb der Grotte. Außerhalb derselben drei weibliche Figuren. Im Ganzen 17 Figuren. Vorn in der rechten Ecke kohlartige Blattpflanzen. Warmbräunlicher Gesamtton. Lichteinfall von links oben. — Die Jahreszahl wurde

früher fälschlich 1632 gelesen und im Anschluß hieran wurden falsche Schlüsse auf eine gewisse Rückwirkung Rembrandts auf seinen früheren Lehrer gezogen.

Bezeichnet auf dem links vorn liegenden Sarkophagdeckel:

Paſtman fecit 1622 FECIT A 1622

Holz 63×92.

Photographiert von Bruckmann und L. Levy in Paris (Postkarte).

Erwähnt von Kramm, Levens en werken, Bd. III, Seite 954 (er las die Jahreszahl 1633), von Vosmaer (der 1632 las), Bode, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. IV (1881), Seite 297 (der zuerst das Datum richtig angibt) und Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. III 2, Seite 668.

Versteigerung C. Kramm in Utrecht am 7. Dez. 1875 Nr. 13 (fl. 300 an die Haager Galerie).

Königl. Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag, Kat. 1907 Nr. 393.

67a. Auferweckung des Lazarus.

Verkauft von Pieter de Koker in Amsterdam am 16. März 1644. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

67b. Auferweckung des Lazarus.

Verkauft von Lodewijk van der Helst an Barent Vermeulen im April 1681. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

67c. Auferweckung des Lazarus.

V.24. *Versteigerung Jan François d'Orvielle in Amsterdam am 15. Juli 1705, Hoet, Bd. I, Seite 85 Nr. 75 (fl. 43. 15).*

67d. Auferweckung des Lazarus.

Versteigerung Jan de Walé in Amsterdam am 12. Mai 1706 Nr. 19. Mitt. H. d. G.

67e. Auferweckung des Lazarus. — „Heel kurieus."

V.25. *Versteigerung Laurens van der Hem in Amsterdam am 19. April 1713, Hoet, Bd. I, Seite 148 Nr. 6 (fl. 69).*

68. Auferweckung des Lazarus.

V.26. 26,2×37,5.

Versteigerung Josuah van Belle in Rotterdam am 6. Sept. 1730, Hoet, Bd. I, Seite 358 Nr. 79 (fl. 55).

69. Auferweckung des Lazarus. Voll Figuren „extra curieus" und aus-

V.28. führlich gemalt.

Versteigerung Guerin u. a. im Haag am 13. Sept. 1740, Terwesten Seite 28 Nr. 34 (fl. 22. 5).

Maria Magdalena. 70.

Verkauft von Pieter de Koker in Amsterdam am 16. März 1644. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Christus erscheint Maria Magdalena. (Johannes 20.) — Flott gemalt. 35,8×24,3. 70a.

Versteigerung G. van Rossem in Amsterdam am 8. Februar 1733 Nr. 67 (fl. 1. 10 an Bekker). Mitt. H. d. G.

Christus im Garten Gethsemane. Im Mittelgrund des Bildes kniet auf einem wenig erhöhten Stein Christus fast in linker Seitenansicht mit auf der Brust gefalteten Händen. Er trägt langes Gewand und einen über die rechte Schulter gelegten Mantel. Der von langen Locken umrahmte Kopf blickt gläubig zu den links über ihm in Wolken und Cherubimglorie erscheinenden zwei Engeln, die die Marterwerkzeuge: Kreuz, Dornenkrone, Lanze, Kelch, Säule, Ruten, Peitsche und Stange mit dem Schwamm bringen. Das von hier ausstrahlende Licht beleuchtet Christus ganz hell und trifft auch die drei im Vordergrund schlafenden Jünger. Ganz rechts ein eichenähnlicher Baum. Im Hintergrund rechts sieht man im Dunkeln die von Judas geführten Söldner mit zwei Laternen herankommen. In der Ferne die Silhouette der Stadt. Vollmond. 71. V.29.

Beschrieben nach dem 1608 datierten Stich von Lastmans Bruder Nicolas. Dieser Stich mißt 38,3×29,5 und trägt neben vier auf die Darstellung bezüglichen lateinischen Versen die Bezeichnung: Petr. Lastman inven: Nicola Petri sculp: A° 1608. Er existiert in 2 Zuständen, bei dem zweiten ist der Name des Stechers umgeändert in Nicola Lastman, die Jahreszahl fehlt.

Vosmaer, der den Nicolas Lastman noch für den Sohn des Pieter hielt, verschlechtbesserte deshalb — im Anschluß an Naglers Angabe — die von Brulliot mit 1608 bereits richtig angegebene Jahreszahl in 1648.

Erwähnt und ikonographisch beurteilt von P. Zani, Enciclopedia metodica critico ragionata delle belle arti, Parma, MDCCCXXI, Parte II, Vol. VII, Seite 172/73.

Die Originalplatte befindet sich im Besitze von Prof. Dr. W. Martin im Haag.

Gefangennahme Christi. Mit Fackeln, Hellebarden und Schwertern ausgerüstet, umringt die Rotte Kriegsknechte den Heiland, bei welchem Petrus dem an der Erde liegenden Malchus das Ohr abhaut. Rechts in der Ferne Christus am Oelberg. 72.

Holz 57×75.

Versteigerung Nelles u. a. in Cöln am 16. Dez. 1895 Nr. 88.

73. Die Kreuztragung.

V.30. Kupfer.

Ueber dies Bild schrieb kurz nach dem Brande des Schlosses Frederiksborg der hervorragende dänische Kunstforscher N. L. Höyen (Skriftes, Bd. I, Seite 233), „daß dies Bild so voll Ernst und eigentümlichem Charakter war, daß man an Rembrandt denken mußte bei diesem Bild von seinem Lehrer." Mitteilung von Herrn Karl Madsen.

Seit 1619/21 im sogenannten „Bedestol" in Schloß Frederiksborg in Dänemark, bei dessen Brand im Jahre 1859 es zu Grunde ging.

74. CHRISTUS AM KREUZ. Nach Bode nur ein „geringes Gemälde".

V.33. Bezeichnet Paſtman fecit A° 1617.

Holz 69×47.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 616.

Ausstellung in Brüssel 1882 Nr. 118.

Versteigerung in Brüssel 1860.

Sammlung Herzog von Looz-Corswarem in Brüssel.

74a. Ein Kruzifix.

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

74b. Christus am Kreuz.

V.31. *Versteigerung in Amsterdam am 13. April 1695, Hoet, Bd. I, Seite 25 Nr. 5 (fl. 1. 15).*

74c. Christus am Kreuz.

Versteigerung Jan de Walé in Amsterdam am 12. Mai 1706 Nr. 20. Mitt. H. d. G.

75. Der sterbende Heiland auf dem Kalvarienberg zwischen den Mördern. Unter dem Kreuz sieht man Maria in Ohnmacht fallen; sie wird von verschiedenen Frauen und Jüngern gestützt. Kriegsoberste und Soldaten zu Pferd und zu Fuß. — Natürlich und kräftig gemalt von H. (sic!) Lastman.

Holz 92,5×137,5.

Versteigerung E. W. Greebe in Amsterdam am 8. Dez. 1788 Nr. 10 (fl. 40 an Jan Koppers). Mitt. H. d. G.

76. Christus am Kreuz.

V.32. Bezeichnet am Fuße des Kreuzes: P. L. (wohl zusammengezogen) und 1625 datiert.

Holz 83×62. Oval.

Versteigerung Wwe. P. J van Oosthuyse van Rijsenburg, geb. M. de Jongh im Haag am 18 Okt. 1847 (an van Visser).

Versteigerung P. J. Tieleman van Streefkerk im Haag am 21. Febr. 1859 Nr. 84.
Nach Vosmaer 1877 im Privatbesitz im Haag, wo es aber nicht mehr aufzufinden ist.

Christus am Kreuz. Am Fuße des Kreuzes ein Totenschädel und Totengebeine. Auf dem Boden links zwei Krüge und Lanzen. Im Grunde die Zinnen der heiligen Stadt in schwarzen Dunst gehüllt. — Zuschreibung fraglich. 77.

Datiert unten 1613.

Holz 44,5×40; oben abgerundet.

Abbildung im Katalog Schippers.
Versteigerung A. Langen in München am 5. Juni 1899 Nr. 54.
— Schippers u. a. in Berlin am 19. Februar 1900 Nr. 35.

Christi Abnahme vom Kreuz. 78.

Erwähnt im Inventar von Franken Jansz und Aeltge Jacobs in Amsterdam vom 4. Nov. 1644 (fl. 100).
Am 16. Jan. 1645 bekennt Antony Franken, als Erbteil seines Vaters Jacob Franken und seiner Mutter Aeltge Jacobs nach dem Testament von 1641 u. a. dieses Bild von Lastman empfangen zu haben. Mitteilungen von Dr. A. Bredius.

Die Kreuzabnahme. 78a.

Holz 71×57.

Versteigerung in Amsterdam am 1. April 1833 Nr. 107 (fl. 16.50 an van Delden).
— in Amsterdam am 27. April 1840 Nr. 116 (fl. 12 an M. van Waay). Mitt. H. d. G.

Einbalsamierung der Leiche Christi. 79.

Erwähnt im Nachlaß des Dirk Vennekool, des Mannes einer Nichte Pieter Lastmans und dieser gehörig. 1664 in Verwahrung bei Jean Meerman, ihrem Schwiegersohn. (Oud Holland, Bd. IV).

Grablegung Christi. 80.

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632, ebendort auch eine Kopie danach.

Grablegung Christi. 80a.

Versteigerung in Amsterdam am 13. April 1695, Hoet, Bd. 1, Seite 25 Nr. 4 (fl. 10). V.34.

Auferstehung Christi. — Kunstvoll und reich komponiert und gemalt. 81.

ca. 80×70. V.35.

Versteigerung Johann van der Hulk in Dordrecht am 23. April 1720, Hoet, Bd. I, Seite 250 Nr. 25 (fl. 50).

81 a. Auferstehung Christi.

V.36. *Versteigerung in Amsterdam, Hoet, Bd. II, Seite 344 Nr. 16 (fl. 450).*

82. Befreiung Petri aus dem Gefängnis. Im Vordergrund sitzt ein schlafender Soldat. — Sehr schön.

Holz 35,8×29,3.

Versteigerung J. de Kommer in Amsterdam am 15. April 1767 Nr. 190 (fl. 49 an Yver). Mitt. H. d. G.

83. Befreiung Petri aus dem Gefängnis.

Leinwand 62×90.

Wahrscheinlich identisch mit dem folgenden.

Versteigerung in Rotterdam am 11. Dez. 1851 Nr. 102. Mitt. H. d. G.

83 a. Befreiung Petri aus dem Gefängnis.

Leinwand 66×88.

Wahrscheinlich identisch mit dem vorigen.

Versteigerung Roos in Amsterdam am 5. Nov. 1856.

— J. F. van Oordt u. a. in Rotterdam am 11. Dez. 1856 Nr. 37 (fl. 11 an Slaes). Mitt. H. d. G.

84. *DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS. In

V.37. einem Bache steht in der Mitte vorn der Mohrenkämmerer nach rechts im Profil, nur mit einem weißen, wenig grün gestreiften Lendentuch bekleidet, in demütiger Pose vor dem kahlköpfigen, aber bärtigen Philippus. Dieser ist von links gesehen, trägt großen roten Mantel über blauem Gewand und hält in der linken Hand ein großes Buch; die Rechte läßt einige Tropfen Wasser auf das entblößte Haupt des Kämmerers fallen. Rechts hinter ihm am Ufer wartet das Gefolge: zwei Mohren, der eine in reicher Tracht, der vordere en face mit gefalteten Händen andächtig zusehend. Hinter ihm der mit zwei Pferden bespannte Reisewagen. Auf dem vorderen Pferd sitzt der Kutscher in orientalischer Tracht mit Turban auf dem Kopf. Rechts vor den Pferden kniet betend ein Jüngling mit langem, blondem Lockenkaar. Links neben ihm liegt eine rote mit zwei weißen Federn geschmückte Mütze. Ganz rechts ein Hund. Den Hügel im Hintergrund krönt die Ruine des Sibyllentempels, auf dem hinaufführenden Wege kleine Figuren. In der linken Bildecke großes Blattgewächs. Graubewölkter Himmel. Einige Sonnenstrahlen durchbrechen die Wolken. Kaltblaugrüner Gesamtton.

Bezeichnet rechts unten auf einem Stein: P 1608.

Holz 37×56.

Photographiert von Bruckmann und Hanfstängl.
Erwähnt von Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes (1832).
Aus den königlichen Schlössern.
Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Kat. 1906 Nr. 677.

85. ***DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS.** An einem Bache, der rechts neben der Straße über Gestein dahinfließt, kniet der noch jugendliche Kämmerer in Vorderansicht, die Arme über der Brust gekreuzt; er trägt einen karminzinnoberfarbigen Mantel mit Gürtel. Rechts etwas hinter ihm steht Philippus mit großem Vollbart, auch en face. Er faßt mit der Linken seinen braunen Mantel, die Rechte hat den Kopf des Kämmerers mit Wasser besprengt. Links hält auf dem Weg der mit zwei Pferden bespannte Reisewagen in Hinteransicht. Davor steht ein Mohrenknabe in lila Seidenrock und karminzinnoberrotem Mantel, der in seiner linken Hand das halb aufgeschlagene große Buch des Apostels hält. Vom Wagen aus, auf dem sich eine Decke und ein Sonnenschirm befinden, sehen der heiligen Handlung ein Diener und der Kutscher zu. Links am Weg ein Baum. Vorn ein Hund, in der Mitte etwas Gesträuch. Rechts im Mittelgrund ein felsiger, von einer runden tempelartigen Ruine gekrönter Hügel, von dem der Bach in starkem Gefäll herunterstürzt. Die Pferde und die Figuren auf dem Wagen heben sich stark gegen den hellen Himmel ab.

Bezeichnet rechts unten auf einem Steinblock im Bach:

Paſtman fec
1622

Holz 85×115.

Photographiert von Bruckmann.
Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe, Kat. 1909 Nr. 772.

86. ***DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS.** In der Mitte des Vordergrundes kniet, nach links gewandt, der Mohrenkämmerer in demütiger Haltung mit über der Brust gekreuzten Händen. Er trägt ein rot und grün gemustertes, weißes, weitärmeliges Gewand. Etwas links hinter ihm steht Philippus in grünem Gewand und mit lila Mantel über der linken Schulter. Er hat die Linke auf den Rücken des Kämmerers gelegt, während er den rechten Arm senkt, um mit der Hand in das Wasser des zu ihren Füßen vorbeifließenden Baches zu fassen. Sein bärtiges Gesicht ist fast en face

zu sehen. Rechts hinter ihm stehen zwei Orientalen mit Turbanen. Rechts vom Kämmerer knien zwei junge Diener mit langem blonden Lockenhaar. Sie haben die Hände im Gebet gefaltet. Der vorderste wendet den Kopf etwas nach rechts. Rechts vorn auf einem Pferde ein Diener in rotem Mantel, mit Turban auf dem Kopf und Schwert an der linken Seite. Zwischen ihm und den Knienden ein großer Windhund. Dahinter der mit zwei Pferden bespannte Wagen, auf dem zusehend der Kutscher sitzt. Ganz links steht in rechter Seitenansicht noch ein Mohr in sattrotem Seidengewand, der die Hände faltet und einen lilablauen, mit Goldfransen verzierten Mantel hält. Links von ihm, im Mittgelgrund, läßt am andern Ufer des Baches ein Reiter sein Pferd saufen. Der Bach kommt in vielfachem Gefäll von dem sich rechts hinten steil erhebenden felsigen Gebirge herab. Links von der Mitte vorn Blattpflanzen. — Sehr gut erhalten, ganz hell und farbig.

Bezeichnet rechts unten: Paſtman fecit 1620.

Holz 70×110.

Photographiert von Jaeger & Goergen in München.
Erworben im April 1908 aus schwedischem Privatbesitz vom Verein der Kunstfreunde in München und leihweise ausgestellt in der Königl. Älteren Pinakothek in München. Mitteilung und Photographie von Herrn Dr. Bassermann-Jordan.

86a. **Die Taufe des Mohrenkämmerers.**
V.39. *Versteigerung Antony Hoevenaar in Amsterdam am 15. April 1693, Hoet, Bd. I, Seite 17 Nr. 30 (fl. 61.10).*

86b. **Die Taufe des Mohrenkämmerers.**
Versteigerung Jan van der Vinne in Haarlem am 13. Mai 1754 Nr. 106. Mitt. H. d. G.

87. **Die Bekehrung des Paulus.**
Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

87a. **Die Bekehrung des Paulus.**
Erwähnt im Inventar von Jan de Kooker in Amsterdam vom 7. Dez. 1644. Taxiert von Lucas Luce und Hendrik Ulenborch auf fl. 150. (Oud-Holland, Bd. XXIV [1906], Seite 240).

88. ***PAULUS UND BARNABAS IN LYSTRA.** Aus dem Tore der rechts
V.40. im Hintergrund auf einem Hügel liegenden Stadt Lystra ziehen in langem Zuge die Bewohner hinaus; sie sind bekränzt, tragen Fackeln,

kostbare Weihgeschenke und führen weiße Opferstiere mit sich. An der Spitze des im Vordergrunde sich von rechts nach links bewegenden Zuges steht ein Priester in linker Seitenansicht in langem weißen, über den Kopf gezogenem Gewande, bekränzt und in den Händen ein Gefäß haltend; er ist im Begriff, die Opferhandlung an dem vor ihm befindlichen Altar zu beginnen. Links hinter ihm stehen auf einer Erhöhung die vermeintlichen Jupiter und Merkur und sprechen unter abwehrenden Gebärden zu dem herandrängenden Volk. Paulus mit langem Bart, in kühlblaugrünem Gewand und weißlich-karminrotem Mantel. Rechts neben ihm etwas zurück Barnabas, beide Hände weit von sich streckend und mit dem rechten Arm seinen Kopf fast ganz verdeckend, in dunkelbraungrauem, um Leib und Beine gewundenem Mantel. Links hinter ihnen erhebt sich altes, mit Strauchwerk bewachsenes Gemäuer, worauf eine Säule. Unten davor steht ein erstaunter Zuschauer. Vor diesem auf Erhöhungen vor einer nur als Silhouette sichtbaren und als linker Bildabschluß dienenden Mauer weitere Zuschauer. Ganz vorn vor den Aposteln in Vorderansicht in graugrünem Rock über braunrotem Hemd der von ihnen geheilte Lahme, der mit der Linken auf die zu seinen Füßen liegenden Krücken weist. Voller Verwunderung betrachten ihn die links neben ihm Stehenden, von denen der eine, im rechten Profil gesehene, karminroten Mantel und gelbbraunen Rock und auf dem Kopf weißen Turban trägt. Rechts hinter dem Priester kniende Jünglinge in zitronengelben, hellkarminroten und hellblauen Gewändern mit Eichenkränzen im Haar, Fackeln, Schalen oder Kannen in den Armen und Händen, in linker Seitenansicht. Weiter ein Stier, neben ihm die halbnackten Treiber mit Beilen und Pfannen auf den Schultern. Mehr rechts dann eine kniende alte Frau in grünlichlila, über den Kopf gezogenem Mantel und neben ihr ein ebenfalls kniender alter Mann. Rechts vorn abschließend eine halb vom Rücken gesehene stehende Jünglingsfigur in Weiß, einen Kranz im Haar und ein Räuchergefäß in der herunterhängenden Linken haltend. Hinter ihm der Zug; darin noch deutlich unterscheidbar ein kleiner Knabe mit großem Kranz im Haar, dann ein Pferd und, immer undeutlicher werdend, Flötenbläser, Tamburinschläger u. s. w. In der Mitte des Hintergrundes ein hoher Obelisk und links daneben ein Götterbild aus Stein. In der Stadt ein großer

Rundtempel mit Nischenfiguren und Halbsäulen. Der bewölkte Himmel in graublauem bezw. weißlichem Ton. Die Gebäude graugrün, Obelisk wie Figuren des Mittelgrundes bräunlich. Vorn am Boden liegen Blumen ausgestreut, weiße, rote und blaue Nelken oder Astern. Links Distelpflanzen und Krautgewächs sowie antike Skulpturenfragmente. Lichteinfall von links oben.

Bezeichnet: Pietro Lastman fecit A° 1614.

Holz 89,6×123,6.

Eine Rötelzeichnung von Rembrandt nach diesem Bilde befindet sich in der Sammlung Léon Bonnat in Paris (bezw. Bayonne), H. d. G. Nr. 671.

Pendant zu dem „Opferstreit zwischen Orest und Pylades" im Rijksmuseum in Amsterdam, unserer Nr. 98.

Erwähnt von Houbraken, Groote Schouburgh, Bd. I, Seite 98, der erzählt, daß Vondel das Bild in einem Gedicht an Jan Six besungen hat (Das Gedicht ist abgedruckt bei C. Weyerman und u. a. in der Vondelausgabe von Jan van Lennep, „De Werken van Vondel in Verbond gebracht met zijn leven en voorzien van verklaringen en aanteekeningen door J. v. L., Amsterdam, 1859, Bd. V, Seite 767); Hofstede de Groot, Quellenstudien, Bd. I, Seite 138, Martin, Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, Bd. III, Seite 263 und Bd. VII, Seite 187—192 (mit Abbildung), A. Bredius, Kunstchronik, 1903, Spalte 30 und 56; Amsterdam in de XVII. eeuw, wo es erstmalig abgebildet ist; Le Journal des Débats, 1902, 20. August; endlich von E. Koloff in seiner Biographie Rembrandts in Raumers Taschenbuch, Bd. V, 1854.

Ausgestellt in der kgl. Gemäldegalerie im Haag vom 18. August bis 6. Nov. 1902.

Das Bild galt lange für verschollen, bis es von Prof. Dr. Graf G. Mycielski beim Grafen Stetzki auf Schloß Romanow in Rußland gefunden und 1902 von Dr. Bredius als das von Vondel besungene Bild erkannt wurde.

Sammlung Jan Six in Amsterdam bereits um 1648, in welcher Zeit nach van Lennep das Vondelsche Gedicht entstanden ist.

Versteigerung Jan Six in Amsterdam am 6. April 1702 (fl. 230).

— Gerard van Oostrum aus Heusden u. a. im Haag am 23. Sept. 1765, Terwesten, Seite 487 Nr. 2, Nr. 114 des Originalkataloges, fl. 60 an Copius für die Regenten der Kunst-Conferie im Haag). Vergl. Oud-Holland, Bd. XIX (1901), Seite 174.

Am 6. Mai 1766 wird ein vergoldeter Rahmen um das Bild gemacht. Vergl. Oud-Holland, Bd. XIX, Seite 175.
Versteigerung im Haag am 31. März 1770 Nr. 3 (fl. 81 an Muyscher).
— W. van der Lely aus Delft in Amsterdam am 14. Dez. 1772 Nr. 24 (fl. 51 an Fouquet).
Sammlung Graf Stetzki auf Schloß Romanow (Gouvernement Wolhymnie in Rußland).

NICHT NÄHER BESTIMMBARE BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

Biblische Geschichte. — Reiche Komposition. Schön gemalt. **89.**
Holz 76,2×107,5.
Pendant zum folgenden.
Versteigerung in Amsterdam am 8. Sept. 1773 Nr. 121 (fl. 12.10 an Tourquet [Foucquet?]). Mitt. H. d. G.

Biblische Geschichte. **90.**
Holz 76,2×107,5.
Pendant zum vorigen.
Versteigerung in Amsterdam am 8. Sept. 1773 Nr. 122 (fl. 5.5 an van der Musch). Mitt. H. d. G.

Biblische Geschichte. Reiche Komposition. Kräftig und schön gemalt. **91.**
Leinwand 97,5×160.
Versteigerung in Amsterdam am 8. Sept. 1773 Nr. 123 (fl. 9 an Wubbels). Mitt. H. d. G.

Biblische Darstellung in gebirgiger Landschaft mit Bäumen. **92.**
Holz 22,9×28,2.
Etwa das Rotterdamer Bild, unsere Nr. 58?
Versteigerung A. Bredeman in Amsterdam am 1. Juli 1788 Nr. 150 (fl. 6 an Wubbels). Mitt. H. d. G.

Biblische Geschichte. **92a.**
Nachlaßversteigerung Isaak Knol in Delft am 18. Aug. 1794 Nr. 108. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Biblische Komposition. Voll Gewühl von verschiedenen Figuren. — **93.** Meisterhaft behandelt.
Holz 48×77.
Versteigerung J. W. van Arp in Amsterdam am 19. Juni 1800 Nr. 87 (fl. 6 an Coclers). Mitt. H. d. G.

94. *EIN LESENDER EINSIEDLER IN EINER FELSENGROTTE. In einer Felsengrotte, die sich links öffnet und einen Ausblick in eine waldige Hügellandschaft mit Rundtempel und Turm sowie einen Wasserfall gewährt, sitzt rechts vorn ein alter Eremit dreiviertel nach links gewandt. Er hat weißes Haar und langen Bart. Den leicht zur Seite geneigten Kopf stützt er auf die linke Hand, in der rechten hält er ein großes, geöffnet auf dem rechten Knie stehendes Buch mit rotem Schnitt, in dem er nachdenklich liest. An den Füßen Sandalen. Neben ihm rechts ein als Tisch dienender Steinblock, auf dem eine dreiriemige Geißel, ein Rosenkranz und ein geöffnetes, mit der Rückseite nach vorn an einen Totenkopf gelehntes Buch liegen, während dahinter noch ein anderer dicker Foliant aufrecht steht. Ueber dem Tisch wölbt sich die mit herunterhängenden Schlingpflanzen bewachsene Höhle, während sich ganz vorn rechts eine große Blattpflanze befindet. Links schließt nahe am Rand kulissenartig die andere Wand der Grotte das Bild ab. In der Hintergrundslandschaft sucht ein Bach in leichtem Gefäll nach links seinen Weg. Bewölkter Himmel.

Bezeichnet links unten auf der Steinstufe unter dem rechten Fuße des Einsiedlers: P
1611.

Holz 38×30.

Sammlung Baron Léon Janssen in Brüssel.

95. Der heilige Franziskus.
Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

95a. Landschaft mit dem heiligen Franziskus.
Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

96. Der heilige Stephan.
Etwa identisch mit unserer Nr. 97a?
Bekannt aus einem vierzeiligen Gedicht von S. Ingen, in dessen Sammlung „Gedichten" in Amsterdam 1658 erschienen.
Mitteilung von Herrn Direktor E. W. Moes.

97. Ein alter Mann sitzt schreibend in einer Landschaft. In der Landschaft noch ein totes Schaf und einige tote Vögel. Im Hintergrund einige Figuren, die auf einem Felsen stehen.

Holz 36,7×48,7.

Versteigerung in Amsterdam am 8. Sept. 1773 Nr. 124 (fl. 8 an Tourquet [Foucquet?]). Mitt. H. d. G.

Marterung eines Heiligen. — Breit behandelt. 97a.

Holz 55×62,5.

Etwa identisch mit dem Heiligen Stephan, unserer Nr. 96?
Versteigerung in Amsterdam am 20. Mai 1799 Nr. 212 (fl. 9.5 an Achtienhoven). Mitt. H. d. G.

MYTHOLOGIE

***OPFERSTREIT ZWISCHEN OREST UND PYLADES.** In einer hügeligen italienischen Landschaft schreitet von einem im Hintergrund befindlichen Rundtempel in langem Bogen nach rechts vorn ein Festzug, dessen Spitze rechts im Mittelgrund Musikanten (ein Pfeifer und ein Muschelhornbläser sind sichtbar) bilden. Zahlreiche Zugteilnehmer tragen lange Lanzen mit daraufgesteckten menschlichen Kopfmasken. Ganz im Vordergrund, rechts, steht aufrecht nach links im Profil, in weißer, weit ausgeschnittener Taille, eine junge weibliche Figur, die mit der linken Hand ihren gelben Rock hebt, während sie in der rechten ein Schriftstück hält. Links gleich hinter ihr ist eine andere junge weibliche Person sichtbar, in Rosa, ebenfalls festlich gekleidet, die sich vorbeugt, um aus einem vor sich gehaltenen Korb zur Schmückung des Steinaltares in der Mitte Blumenguirlanden herauszunehmen; an der linken Ecke des Altars kniet en face eine dritte, blaugekleidete Jungfrau, die auch mit dem Anheften der Blumengewinde beschäftigt ist. Der schwärzliche Qualm des Altarfeuers steigt in dichtem, leicht gewundenem Schwalm empor. Links, etwas hinter der knienden Jungfrau, Orest und Pylades, jener in weißem, mantelartigem Gewand, dieser in einem von unbestimmter Farbe. Sie stehen sich gegenüber mit gegenseitig aufeinandergelegten Armen: jeder will die Schuld auf sich nehmen und für den Freund den Tod erleiden. Nächst dem linken Bildrand steht, nach rechts im Profil, der nur mit einem Lendenschurz bekleidete Henker, der kompositionell das Gegengewicht zu der auf der rechten Seite stehenden Jungfrau bildet. Er ist im Begriff, mit der Linken das Schwert aus der Scheide zu ziehen. Hinter dem Freundespaar im Mittelgrund drängen sich Zuschauer und Teilnehmer. Die Farbe des Hintergrundes ist in blaugrünem Ton gehalten, dem sich auch die Figuren, die 98. V.43.

Architektur und die Landschaft unterordnen. Dunkelblauer Himmel mit weißgrauen Wolken.

Bezeichnet auf dem Altar ziemlich schwer sichtbar:

Holz 83×126. Pietro Lastman fecit 1614.

Pendant zu dem „Paulus und Barnabas in Lystra" der Sammlung Stetzki, unserer Nr. 88.

Photographiert von Semplonius in Amsterdam und vorher von Franz Kullrich in Berlin.

Erwähnt vom Verfasser im Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, II. Serie Bd. 1, Seite 39 ff., wo es auch erstmalig abgebildet ist.

Das Bild ist besungen in einem 1657 datierten Gedicht von Joachim Oudaen, das 1659 zum ersten Mal in dem „Bloemkrans van Verscheyde gedichten," Amsterdam, L. Spillebout, Seite 602 gedruckt erschien. (Vergl. W. Unger in Oud-Holland, Bd. II [1884], Seite 130).

Unbekannte Versteigerung, Hoet, Bd. II, Seite 344 Nr. 15 (fl. 900).

Bereits 1657 in der Sammlung Reinier van der Wolf in Amsterdam.

Versteigerung Reinier van der Wolf in Amsterdam am 15. Mai 1676.

— Jan Six in Amsterdam am 6. April 1702 (fl. 200 an dessen Sohn Jan).

Vielleicht Versteigerung Taets van Amerongen in Amsterdam am 3. Juli 1805 Nr. 104 (fl. 13 an Toselli).

Sammlung Konsul Meyer-Puhiera.

— General Bredow.

Versteigerung Fritz Gerstel in Berlin am 21. Januar 1908 Nr. 44 (zurückgekauft). In diesem Katalog als „Opferfest zu Ehren der Diana". Die Jahreszahl wird versehentlich mit 1617 angegeben.

Kunsthändler Fritz Gerstel in Berlin, von dem es das Rijksmuseum Anfang 1908 erwarb.

Rijksmuseum in Amsterdam, 3. Suppl. zum Katalog von 1908 Nr. 1426 a.

99. *ODYSSEUS UND NAUSIKAA. Am Strande des Meeres kniet ganz rechts im Vordergrund der bis auf einen Kranz von Weinlaub um die Lenden nackte Odysseus nach links, dreiviertel vom Rücken gesehen, die Arme nach unten ausbreitend. Er blickt zu der links stehenden, wenig nach rechts gewandten Nausikaa in gelbseidenem, grüngegürtetem Rock. Über die Schultern ein nach hinten fallendes rotes Tuch. Hals und Brüste sind in viereckigem Ausschnitt der Taille entblößt. Sie breitet beide Arme aus und sieht erstaunt zu Odysseus hin. Zwischen beiden liegen vorn in der Mitte am Boden

auf einem karminzinnoberroten Tuch Körbe mit Früchten, Fleisch, Teller, eine Kanne u. s. w. Dahinter eine Dienerin nach links im Profil mit entblößtem Oberkörper, dunkelgrünem Rock, rotem Gürtel und Turban auf dem Kopf. Sie reicht voller Schrecken einen Korb mit Wäsche der auf einem von einem Maultier gezogenen Wagen befindlichen anderen weiblichen Person hinauf, über die eine Dienerin dahinter einen orientalischen Schirm hält. Sie trägt ein karminzinnoberfarbenes Kleid mit viereckigem mit schwarzem Besatz versehenen Brustausschnitt, Perlenkette um den Hals, einen schwarzen barettartigen Hut mit orange und weißer Straußenfeder auf dem Kopf und ist ziemlich en face gesehen. Dahinter sind noch sieben weitere erschreckte Mägde in ähnlichen Kostümen mit dem tiefen Ausschnitt sichtbar, ferner links ein bellender Wachtelhund. Rechts beginnt eine bewaldete Erhebung. Am Himmel große weiße Wolken.

Bezeichnet auf einem Koffer links vorn: P fecit Anno 1619 (nicht Past., wie Bode las).

Holz 90×115.

Eine weiß gehöhte Kreidezeichnung nach diesem Bild befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (Sammlung von Beckerath), dort als Original von Lastman, wofür sie auch von Bode, Studien, Seite 342, gehalten wurde. Näheres hierüber im Abschnitt über die fälschlich P. Lastman zugeschriebenen Handzeichnungen.

Eine alte Kopie befand sich als A. van Diepenbeeck auf der Versteigerung Amand-Kreis und Hubert Düster in Cöln am 4. Okt. 1886 Nr. 20 (170 M) aus der Sammlung Kreis. Vergl. Repert. für Kunstwissenschaft, Bd. X, Seite 68.

Photographiert von Hoefle in Nürnberg. Abbildungen u. a. im „Klass. Bilderschatz" und Philippi, „Die Blüte der Malerei in Holl." Radierung von A. Gilbert in der Gaz. des Beaux-Arts.

Erwähnt von Paul Mantz in der Gazette des Beaux-Arts, Bd. XVII (1878), Seite 128 und Bode, Studien, Seite 341.

Sehr wahrscheinlich Versteigerung J. M. Cok in Amsterdam am 16. Dez. 1771 Nr. 117 (fl. 8.10 an van der Schley): „Een Zinnebeeldige Ordonnantie (Komposition), met verscheide beelden (Figuren), op den voorgrond een tapyt (Teppich) waarop diversche Vruchten, ter zyde een Wagen welke beladen word. Zeer kloek behandelt. Hoog 36, breed 45 duim." (90×112,5). — Mitt. H. d. G.

Unbekannte Herkunft.

Königl. Gemäldegalerie in Augsburg, Kat. 1900 Nr. 561.

100. ***ODYSSEUS UND NAUSIKAA.** In einer nach rechts ansteigenden,
V.44. mit Bäumen bestandenen felsigen Landschaft, von deren Abhängen mehrere Wasserfälle herabströmen, steht vorn in der Mitte auf einem Weg, der nach dem links in der Ferne sichtbaren Meere hinführt, Nausikaa in linker Profilansicht. Sie trägt ein gelbes Kleid mit tiefem viereckigen Brustausschnitt und weißen Aermeln. Um die Taille ein blaugrüner Gürtel. Im blonden Lockenhaar ein Blumenkranz. Der rechte Arm ist vor der Brust gebeugt, der linke gerade gesenkt. Sie blickt erstaunt nach links zu dem ziemlich am Bildrand knienden und bis auf ein paar Blätter vor der Scham nackten Odysseus. Er ist fast in rechter Profilansicht dargestellt und wendet den Kopf mit langem ungeordneten Haar und Bart zur Königstochter, indem er die Hände senkt. Zwischen beiden liegen am Boden auf weißer Decke ausgebreitet reiches Silbergeschirr, Kannen, Teller, Früchte, Kuchen u. s. w. Dahinter eilt ängstlich mit vorgestreckten Armen nach rechts eine Dienerin, die den Kopf nach Odysseus zurückwendet. Ihre Brust ist entblößt. Ihr lila Gewand ist gegürtet und am Oberschenkel mit Schnürknöpfen zusammengehalten und flattert von da ab auseinander, sodaß das nackte rechte Bein sichtbar wird; auf dem Kopf ein Turban. Rechts, etwas hinter ihr, beugt sich eine ältere weibliche Figur in grünem Kleid mit grünlila Aermeln und bräunlichweißem Kragen über einen Korb. Ueber ihr sieht man die Köpfe der beiden Maultiere, die den Wagen gezogen haben, von welchem rechts von Nausikaa noch ein Stück sichtbar ist. Außerdem dort noch drei Mägde, die Körbe mit Wäsche hastig aufladen. Ganz rechts im Vordergrund noch eine junge Begleiterin, dreiviertel vom Rücken nach links gesehen, in ähnlicher, den Oberkörper freilassender rosa Gewandung. Sie hat erschreckt die Arme halb erhoben und die inneren Handflächen nach außen gekehrt. Ihr langes blondes Haar hängt, zur Hälfte zu einem Zopf geflochten, herunter, zum Teil ist es aufgeknotet. Links von ihr lehnt eine Laute an einem Baum, rechts ein Kessel und ein aufgeschlagenes Notenbuch auf einer blaugrünen Decke. Die Landschaft in kaltgrünem Ton, auch die vielen Felsen sind grüngefärbt.

Bezeichnet ziemlich unten links: B
Holz 87×124. 1609.

Photographiert von Bruckmann.

Erwähnt von H. R i e g e l, Beiträge, Bd. II, Seite 201 ff. und E. M i c h e l, Rembrandt, Seite 18.
Aus Salzdahlum [jetzt Salzdahlen], doch zur Zeit, als Eberlein sein Verzeichnis abfaßte (1776), nicht in der Galerie.
H e r z o g l i c h e G e m ä l d e g a l e r i e i n B r a u n s c h w e i g, Katalog 1900 Nr. 210.

Odysseus und Nausikaa. **101.**
Im Versteigerungskatalog nur als S c h u l e Lastmans verzeichnet, doch liegt nach Hofstede de Groot kein Grund vor, das Bild nicht Lastman selber zuzuschreiben.
Versteigerung de Brugn-Tengbergen u. a. in Amsterdam am 24. April 1906 Nr. 241. Mitt. H. d. G.

***DAS URTEIL DES MIDAS.** In einer nach rechts zu einem bewaldeten **102.** Hügel ansteigenden Landschaft sitzt ziemlich in der Mitte der Preisrichter Tmolos mit Eichenkranz im Haar, nackt, nur mit einem dunkelblauen Tuch über dem Schoß, en face, den Kopf auf die rechte Hand gestützt und nach rechts aufblickend, wo Apoll in dunkelgrünem Rock mit weitem, lila gefüttertem Purpurmantel steht, das Haupt mit einem Lorbeerkranz geschmückt und von einem Strahlenglanz umgeben. Er spielt Geige. Seine Mienen sind ernst, fast unwillig, die Augen sehen etwas nach rechts, wo ganz am Bildrand in ockerbraunem Mantel und Turban, Midas, bereits mit Eselsohren, steht. Er lacht spöttisch und weist mit dem Finger nach links, wo etwas vor ihm der bocksbeinige Pan in Dreiviertelansicht nach links sitzt und zu Apoll aufblickt. In der linken Hand hat er die Syrinx. Ein Satyr sitzt links von ihm in Rückansicht am Boden, stützt sich auf den linken Arm und dreht den Kopf zum Beschauer um. Weiter nach links am Boden eine Laute, Guitarre und ein Notenheft, dann eine junge weibliche Figur in weißem, weitausgeschnittenem Kleid mit rosa Aermeln, mit bloßen Füßen, fast von der rechten Seite gesehen. Sie hält die Hände im Schoß gefaltet, hat den fast en face gesehenen Kopf wenig nach links gerichtet. Hinter ihr, auf den etwas höheren Felsen, zuhörende Satyrn und Bacchantinnen sowie an den Bäumen herumkletternde kleine Satyrn. Zwischen Apoll und Pan sitzt noch eine junge weibliche Figur in weit ausgeschnittenem Kleid, mit Blumenkranz im Haar und Halskette. Sie hat den rechten Arm gebeugt, den Zeigefinger der rechten Hand im Aufmerken ausgestreckt und blickt zu Apoll empor. Hinter ihr, links vom Midas, sind die Köpfe von drei weiteren Zuhörern sichtbar. Ganz links

Ausblick in ein Tal. Auf dem Gipfel des Berges im Mittelgrund ein befestigtes Gebäude mit viereckigem Turm. Etwas schwärzlicher Ton. Dunkelgrauer Himmel, die Wolken etwas heller. — Hieß früher fälschlich G. de Lairesse.

Leinwand 87×127.

Photographiert von Hanfstängl. Reproduziert im Versteigerungskatalog und im Casseler Galeriewerk.
Erwähnt von O. Eisenmann in der Zeitschrift für bild. Kunst, 1892, Seite 164.
Erworben von Habich im Zwischenhandel in Dresden.
Versteigerung Habich in Cassel am 9. Mai 1892 Nr. 88 (2090 ℳ).
Königl. Gemäldegalerie in Cassel, Kat. 1910 Nr. 188.

103. DIE TOILETTE DER VENUS. Im Vordergrund einer italienischen Landschaft mit Fontäne, Statuen und einer Schloßruine im Mittelgrund liegt Venus inmitten ihrer Begleiterinnen. Sie ist völlig nackt; nur ein Zipfel des weißen Tuches, auf dem sie liegt, bedeckt die Scham. (Nach Ansicht von Sir W. Armstrong ist dies von späterer Hand hinzugemalt worden). Ihr rechtes Bein hat sie auf das Knie einer alten, links in rechter Profilansicht knienden Dienerin gelegt, welche dies mit einem Tuch abzutrocknen scheint. Rechts hinter der Alten wird eine zweite, jüngere Dienerin mehr en face sichtbar, die — wenn ich nach der mir zur Verfügung stehenden undeutlichen Photographie richtig rate — eine Schale mit Früchten in den Händen hält. Venus selber hat ihre Rechte, in der sie etwas hält, an der rechten Hüfte liegen. Sie wendet den Kopf nach rechts in die Höhe zu einer neben ihr knienden und nur mit einem Lendentuch bekleideten Dienerin, die in dreiviertel Rückansicht sich zu ihrer Herrin beugt. Rechts hinter dieser eine andere nackte junge weibliche Figur mit erhobenen Armen, wohl im Begriff, in ihr Gewand zu schlüpfen. Links hinten ein Wasserfall. — Ich kenne das Bild nur aus einer ungenügenden Photographie und muß mich daher eines Urteils über Echtheit und richtige Deutung des Gegenstandes enthalten.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand 116,2×155.

Museum in Cork (Irland).)*

---

*) Herrn Dr. C. Hofstede de Groot verdanke ich den Hinweis auf das Bild, dem Direktor des Museums in Cork, Herrn W. A. Mulligan, A. R. C. A., Mitteilungen darüber und die Photographie.

***DIANA UND AKTÄON.** Waldlandschaft mit einem von links vorn nach rechts hinten fließenden stillen Bach. Rechts von der Mitte steht, bis zu den Knien im Wasser, en face die nackte Diana mit einer kleinen Mondsichel über der Stirn im Haar. Sie hält mit der gesenkten linken Hand das Ende eines braunvioletten Tuches mit rotem Rand vor die Scham. Das andere Ende dieses Tuches will ihr die rechts hinter ihr stehende Dienerin über die linke Schulter legen; ihre rechte Schulter und der Oberarm ist damit bereits bedeckt. Die ebenfalls nackte Dienerin trägt ein weißes Kopftuch. Diana blickt nach links auf Aktäon und zeigt mit der ausgestreckten Rechten auf ihn. Dieser kommt mit zwei Hunden heran und wendet sich nach rechts. Auf dem Kopf wächst ihm das Geweih. Er trägt hellbraunroten flatternden Mantel, grünblauen Schurz über weißlichem Rock und gelbweißen Gürtel. In der gesenkten Linken hält er einen Speer und die Hundeleine. Rechts von Diana ihre nackten Begleiterinnen. Ganz vorn sitzt eine in Rückenansicht auf weißem, über hellpurpurnem Tuch liegendem Laken. Hinter ihr im Wasser drei weitere, die eine nach rechts schreitend mit ausgebreiteten Armen, über dem linken ein olivgrünes Tuch, die zweite, rechts von ihr in rechter Seitenansicht, faßt mit beiden Händen ein über zwei Äste gehängtes dunkles Tuch. Die dritte zwischen diesen mehr zurück en face mit ausgebreiteten Armen. Alle scheinen vor Schreck aufzuschreien. Noch eine Begleiterin mit aufgelöstem Haar kauert links hinter Diana. Rechts vorn in der Ecke liegen Jagdspeer und Köcher, ein Goldbrokattuch mit schwarzen Galons, ein dunkel smaragdgrünes und weißes Tuch. Vom Felsen stürzt ein kleiner Wasserfall, im Bach Schilfgewächs, links vorn in der Ecke Blattpflanzen. In der linken oberen Ecke ist ein kleines Stück Himmel sichtbar. **104.**

Spuren eines Monogramms rechts unten auf einem Stein.

Holz 62×123.

Spezialaufnahme von E. Fiorillo in Paris.
Sammlung Wagenhoff-Dolch in Paris.)*

***OPFER DER JUNO.** Links vor einem Renaissancegebäude erhebt sich auf einem Sockel die weiße Marmorstatue der sitzenden Juno, **105. V.45.**

*) Den Hinweis auf das Bild verdanke ich Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, eine Photographie und Angaben über Größe, Farben u. s. w. der Liebenswürdigkeit von Herrn Wagenhoff.

in weitem Gewand, mit Kopftuch und Krone darauf, die Rechte in die Hüfte gestemmt, in der Linken das Szepter haltend. Links an ihrer Seite der Pfau. Rechts davor ein Steinaltar, auf dem ein Opferfeuer brennt. Um diesen herum gruppieren sich die Priester und das Volk. Links, zunächst der Göttin, ein geigespielender Jüngling mit einem Kranz im Haar. Neben ihm ein älterer Mann nach rechts im Profil mit weißem Tuch um den Kopf, in weitem Mantel, mit einem Räuchergefäß in den Händen. Rechts von ihm knien zwei Jünglinge, der eine mit einer Gans im Arm, der andere, vordere, mit einer silbernen Kanne in der Rechten, den Beschauer ansehend. Beide tragen, wie fast alle, Kränze im Haar. Rechts neben dem letzteren kniet in Rückenansicht ein junger Mann, der nur mit einer kurzen, von einem Gürtel gehaltenen Hose bekleidet ist. Er umfaßt mit der Rechten einen Pfau, mit der Linken dessen Hals. Hinter dem Altar ein Flötenbläser und drei andere Männer. Rechts davor steht eine Priesterin in reicher Gewandung; sie hält in den Händen einen Prachtkelch. Ein rechts hinter ihr stehender Diener mit entblößtem Oberkörper führt eine weiße Kuh heran, während im Vordergrund ein anderer Diener kniet, der im Begriff ist, ein vor ihm mit zusammengebundenen Beinen daliegendes Lamm zu schlachten. Rechts hinter ihm steht ein alter bärtiger Priester in Weiß. Sein Gewand ist unten mit Mustern aus Pfauen und Ornamenten bestickt. Er hält in der gesenkten Linken ein großes Buch. Dahinter kommen Leute mit Fackeln heran. Eine hohe korinthische Säule und Gebäude im Mittelgrund. Vorn am Boden Holzscheite und ausgestreute Blumen. — Ist das späteste bekannte Gemälde unseres Malers.

Bezeichnet links oben: Paſtman fecit
1630.

Holz 74×106.

Photographiert von Jaeger in Stockholm. Abb. bei John Kruse, Rembrandt.
Erwähnt von Göthe im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. IV, Seite 445, von E. Michel, Rembrandt, Seite 19 (Michel übersah die Signatur und Datierung und reiht das Bild ins Jahr 1618), John Kruse, Rembrandt, hans Konst och lif. Stockholm 1907, Seite 26.
Erworben 1857 von P. W. Grubb.
Nationalmuseum in Stockholm, Kat. 1900 Nr. 500.

Eine Opferdarstellung. 105a.

Erwähnt im Inventar von Herman van der Ceel in Delft von 1652. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Pyramos und Thisbe. 106.

Bekannt aus einem Gedicht von Lambert van den Bos über die Sammlung von Marten Kretzer in Amsterdam.

Versteigerung Marten Kretzer in Amsterdam 1671.

Pyramos und Thisbe. — Kleines Bild. 106a.

Erwähnt im Inventar von Willem Spieringh in Delft, der am 23. Juni 1689 starb. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Leda mit dem Schwan. 107.

Versteigerung Jonas Witsen u. a. in Amsterdam am 23. März 1717, Hoet, Bd. I, Seite 210 Nr. 98 (fl. 3.15 zusammen mit Nr. 99, einer Bathseba von Bol). V.41.

Herkules und Pallas. In einer gewölbten Grotte rechts ein großer fast nackter Mann, der ein großes Becken aus getriebenem Metall mit beiden Händen hereinträgt. Er hat den Kopf nach links gewandt, wo Pallas Athene sitzt und sich nach ihm umsieht. Sie trägt Helm, Speer und Brustharnisch. Links von ihr sitzt eine Eule. Durch den gewölbten Eingang der Grotte sieht man in eine Landschaft. 108. V.46.

Beschrieben nach einer flüchtigen Nachzeichnung von der Hand L. Bramers, die sich mit 50 anderen in einem Album im Kupferstichkabinett in Amsterdam befindet. Nr. 24 davon. (Vergl. Oud-Holland, Bd. XIII [1895], Seite 187).

Eigene photographische Aufnahme.

Diese Nachzeichnung stellt wahrscheinlich das von Vosmaer unter Nr. 46 erwähnte, bezeichnete und 1625 datierte Bild dar, das vorkam auf der Versteigerung Jan van Loon in Delft am 18. Juli 1736, Hoet, Bd. II, Seite 391 Nr. 33 (fl. 62).

Vertumnus und Pomona in einem Garten. — Ausführlich gemalt. 109.
Kupfer 18,9×24,3.

Versteigerung W. Smits u. a. im Haag am 18. Mai 1785 Nr. 175 (fl. 12.8 an Carre). Mitt. H. d. G.

Heidnische Opferdarstellung mit einer großen Menge Menschen, Rindvieh, Pferde, alte Gebäude, goldene und silberne Trinkgefäße, Schalen, Blumen u. s. w. in einer baumreichen Landschaft. — Allerschönstens und ausführlich gemalt. 110.

Holz 74,2×110.

Vielleicht identisch mit dem „Paulus und Barnabas in Lystra“, doch weicht die Maßangabe etwas ab.
Versteigerung Taets van Amerongen in Amsterdam am 3. Juli 1805 Nr. 103 (fl. 60 an Toselli). Mitt. H. d. G.

111. Eine Fabeldarstellung.

Holz 55×78.

Versteigerung in Amsterdam am 3. Jan. 1831 Nr. 51 (fl. 10 an Roos). Mitt. H. d. G.

111a. Eine mythologische Darstellung.

Versteigerung in Amsterdam am 17. Dez. 1832 Nr. 122 (fl. 2.75 zusammen mit Verst.-Kat. Nr. 123 an Gykema). Mitt. H. d. G.

PROFANGESCHICHTE

112. *SCHLACHT ZWISCHEN KONSTATIN UND MAXENTIUS. Der Kampf tobt an einem Brückenbogen. Das siegreiche, lanzenbewaffnete Fußvolk dringt von links die Brücke hinauf, die im Mittelgrund den Fluß überspannt. Sie bricht in der Mitte — rechts oben im Bilde — zusammen, und mit den Steinen stürzen die Feinde in den Fluß hinab. Links im Vordergrund liegen am Ufer tot ausgestreckt ein Krieger in schwarzer Rüstung, sein Pferd und daneben eine rotweiße Fahne. Dahinter sprengt ein Reiter in blaugrünem Rock und flatterndem lila Mantel auf einem Schimmel nach rechts in den Fluß. Ganz vorn auf derselben Seite steht breitbeinig in Rückenansicht ein Krieger in gelbem Rock, lila Beinkleidern, gelbbraunen Schuhen und goldenem, federgeschmücktem Helm; er sucht mit einem Speer die von rechts herandrängenden Feinde abzuwehren. Unten rechts im Vordergrund im Fluß ein ziemlich en face gesehener Reiter in hellblauem Rock und rotem Mantel, der erschreckt nach links oben blickt. Im Fluß außerdem zahlreiche Schwimmende und Ertrinkende. Durch den Brückenbogen hindurch sieht man auf eine anmutige Hügellandschaft in weißgelblichgrünem Ton.

Bezeichnet und datiert links unten: P. Lastman. fecit 1613.
Leinwand 158×165.

Spezialaufnahme von R. Stickelmann in Bremen.
Erwähnt von G. Pauli, Zeitschrift f. b. Kunst, 1904, Seite 170,

und in „Gemälde alter Meister in Bremischem Privatbesitz", 1905, Seite 28.

Bereits 1710 befand sich in der Galerie des Schlosses Salzdahlum ein Gemälde von Lastman, das in dem handschriftlichen Katalog von A n t o n F r i e d r i c h H a r m s, *„Designation derer Künstlichen und Kostbahren Gemählden, welche in denen Gallerien und Cabinetter des Fürstlichen Lustschlosses S sich befinden 1744"*) neben den drei anderen noch heute in der Braunschweiger Galerie befindlichen Bildern von Lastman als viertes aufgeführt ist: „Die Bataille worinnen Constantinus M. den Maxentium überwindet, hoch 5:7, breit 5:0 hengt in Herzogs Zimmer." Das ist gewiß unser Bild, dessen Maße damit ziemlich übereinstimmen. Die Galerie zu Salzdahlum wurde in der Franzosenzeit aufgelöst, das Schloß abgebrochen. „Denon wählte zunächst 271 Bilder aus, die nach Paris geschickt wurden; dann ließ die westfälische Regierung 252 nach Cassel schaffen und überwies 200 im Jahre 1811 der Stadt Braunschweig. Endlich ließ sie 400 Bilder versteigern . . ." (Braunschweiger Galerie-Katalog, 1900, Seite 10). So konnte das Bild in die Sammlung Lürman in Bremen kommen.*

Sammlung Joh. Th. Lürman in Bremen, dessen Erben es 1904 der Kunsthalle schenkten.

K u n s t h a l l e i n B r e m e n, Kat. 1907 Nr. 251.

Scipio Africanus. **113.**

Erwähnt im Nachlaßinventar von Anthoni van Davelaer in Amsterdam vom 14. Dez. 1647. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Ein Historienbild mit drei Pferden und verschiedenen Figuren. **114.**

Erwähnt im Nachlaßinventar von Guilielmo Looten in Amsterdam von 1684; taxiert auf fl. 150. (Oud-Holland, Bd. XXV [1907], Seite 244).

Ein Historienbild. **114a.**

Versteigerung in Amsterdam am 11. Mai 1756 Nr. 109 (fl. 5). Mitt. H. d. G.

Ein schönes Historienbild. **114b.**

Versteigerung in Amsterdam am 17. Aug. 1757, Terwesten, Seite 184 Nr. 18 (fl. 23.10). **V.42.**

---

*) Der Verfasser dieser Foliohandschrift, der sich dort nirgends nennt, wurde durch Schriftvergleichung von Dr. Flechsig festgestellt. Vergl. den Nachtrag zu H. Riegels Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1900. Braunschweig 1905.

114c. Ein Historienbild.

Versteigerung J. van Leeuwaarden, Wwe. P. Merkman in Haarlem am 21. Sept. 1773 Nr. 71. Mitt. H. d. G.

114d. Ein Historienbild.

Versteigerung J. van Leeuwaarden, Wwe. P. Merkman in Haarlem am 21. Sept. 1773 Nr. 72. Mitt. H. d. G.

115. Sophonisbe (von Laistman [sic]).

Erwähnt von W. Buchanan, Memoirs of painting, 1824, Bd. I, Seite 302.

Versteigerung Greffiers Fagel in London am 22. Mai 1801 Nr. 45 (£ 25 s. 14 d. 6).

116. Historische Darstellung mit zwei Figuren. — Schönes Bild. Holz 54×38.

Versteigerung in Amsterdam am 9. April 1818 Nr. 34 (fl. 14.10 an van Eyk). Mitt. H. d. G.

GENREDARSTELLUNGEN

117. Ein Küchenstück.

Erwähnt im Inventar von Jacob Huych Thomas in Amsterdam von 1610. Am 23. Juni 1617 im Besitze seiner Frau Trijntje Molenijsers. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

118. Ein Nachtbild.

Sammlung Aernout van Naerden und seiner Frau Johanna van Zwanenburgh (†) in Amsterdam. 16. Juni 1656. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

119. Ein Cherubimsköpfchen.

Erwähnt im Testament des Dr. Jan Blom in Amsterdam vom 10. März 1658, in dem es Jan Witsen vermacht wird. (Oud-Holland, Bd. III [1885], Seite 64).

PORTRÄT

120. Ein kleines Bildnis in achteckigem Ebenholzrahmen.

Unsicher, ob es von P. Lastman gemalt ist oder ob es ihn nur darstellt. Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

121. *BRUSTBILD EINES ETWA 50JÄHRIGEN MANNES mit Schnurrbart, fast en face, wenig nach links gewandt. Die Augen etwas

zugekniffen. Auf dem Kopf eine barettartige Mütze. Um die Schultern ein mit Borde und Troddel verzierter Mantel, in den vor der Brust die linke Hand gesteckt ist. Der rechte Arm scheint gesenkt zu sein. — Wurde früher irrtümlich dem David Teniers zugeschrieben. Das Bild stellt vielleicht den älteren Bruder Lastmans, den 1578 geborenen Goldschmied Zeeger Pietersz Coningh dar.

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert rechts: P
1628.

Holz.

Spezialaufnahme von G. Klimmer in Bückeburg.

Wenn die Deutung des Dargestellten auf Zeeger Pietersz richtig ist, so befand sich das Bild 1664 bei Jean Meerman zusammen mit einigen anderen Bildern, die dieser für seine Schwiegermutter, Clementia Zeegers, Tochter von Zeeger Pietersz und Nichte von Pieter Lastman, damals in Verwahrung hatte. Vergl. Seite 27.

Gemäldegalerie im fürstlichen Schloß zu Bückeburg).*

122. ***BRUSTBILD EINES BARTLOSEN ÄLTEREN MANNES** in Dreiviertelansicht nach rechts. Scharfe lange Nase und stark vorspringendes Kinn. Scheinbar zahnloser Mund. Hochsitzende Ohren. Auf dem Kopf eine barettartige Mütze. Dunkles Gewand. — Prof. Dr. W. Martin hielt das nach seiner Ansicht übermalte Bild ebenfalls für ein Original von Lastman und glaubte noch Reste des Monogramms zu sehen. In Bückeburg hält man das Bild mit Bestimmtheit für ein Werk von David Teniers. Soweit eine Beurteilung nach der Photographie möglich ist, neige ich mehr der Ansicht von Professor Martin zu. Allerdings ist die Fleischbehandlung feiner, was aber wohl auf Rechnung der Uebermalung zu setzen ist.

Reste einer Bezeichnung.

Holz.

Gemäldegalerie im fürstlichen Schloß zu Bückeburg.

LANDSCHAFTEN

123. **Landschaft.**

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

*) Den Hinweis auf dies Bild und das folgende verdanke ich Herrn Prof. Dr. W. Martin im Haag. Se. Durchlaucht der regierende Fürst von Schaumburg-Lippe hatte die Güte, mir Photographien danach zur Verfügung zu stellen.

123a. Landschaft.

Erwähnt im Inventar von Aaltge Gerritsdr, Wwe. Barendt Jansz van Kippen in Amsterdam vom 6. März 1657 (fl. 42). Mitteilung von Dr. A. Bredius.

124. V.50. **Italienische Landschaft** mit den Ruinen des Sibyllentempels von Tivoli rechts oben auf zerklüfteten Felsen mit bewohnten Höhlen. Vorn ein Weg mit ein paar kleinen Figuren. — Zeichnung oder Gemälde?

Beschrieben nach einer Radierung von Jan van Noordt (16,1×21,4), die unten fast in der Mitte siegniert ist:
P. Lastman: inv
J. V. Noordt fecit 1645.

Eigene photographische Aufnahme.

125. V.51. **Italienische Landschaft mit Figuren.**

Versteigerung in Amsterdam am 11. April 1689, Hoet, Bd. I, Seite 43 Nr. 6 (fl. 100 zusammen mit Kat. Nr. 7, einem anderen nicht näher beschriebenen Bild von Lastman, unserer Nr. 145a).

125.a Eine Landschaft.

25×33,7.

Versteigerung in Amsterdam am 21. Okt. 1739 Nr. 119. Mitt. H. d. G.

126. Eine schöne Landschaft. Darin ein Mann zu Pferd.

47,5×61,2.

Versteigerung in Amsterdam am 20. März 1764 Nr. 137 (fl. 8). Mitt. H. d. G.

127. Eine Landschaft mit verschiedenen Figuren.

Nachlaßversteigerung Isaak Knol in Delft am 18. Aug. 1794 Nr. 96. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

128. V.48. **Landschaft mit einer Hütte.** Im Vordergrund zwei Jungen, die mit einander sprechen; ein dritter, mit einer Pfeife in der Hand, hört zu. — Kräftig und frisch.

Leinwand 58,5×80.

Versteigerung Jan Bleuland in Utrecht am 6. Mai 1839 Nr. 201.

129. Landschaft.

Erwähnt 1856 von Dr. Max Schasler, Berlins Kunstschätze, Bd. II, Seite 330; von Parthey, Bd. II (1864), Seite 16 Nr. 12 als in der Sammlung Bartels in Berlin (Nr. 101) befindlich.

130. Landschaft mit Ruinen und Figuren.

Sammlung Major Sirrs.

Versteigerung in London am 16. Juli 1869 Nr. 64. Mitt. H. d. G.

Gebirgsschlucht. Durch die Schlucht Blick auf hohe Gebirge, im Vordergrund ein Gebirgsbach, durch welchen Hirten mit Herden waten. Fein wirkendes Bild voll Harmonie. — Die Zuschreibung an Lastman dürfte wahrscheinlich nicht richtig sein. **131.**

Leinwand 69×56.

Versteigerung H. W. Zingel aus Wiesbaden in Frankfurt a. M. am 20. April 1909 Nr. 131.

TIERE UND STILLEBEN

Ein kleiner Hund. **132.**

Erwähnt im Inventar Pieter Lastmans vom 7. Juli 1632.

Ein Ochse. Kleines Bild. **133.**

Erwähnt im Inventar Rembrandts von 1656 als „in de Agtercaemer offte Sael" befindlich. Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 197 Nr. 119. Vergl. W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, Seite 108. **V.49.**

Einige Jagdgerätschaften, die an einer Mauer hängen. — Sehr natürlich gemalt. **134.**

Leinwand 92,5×120.

Versteigerung in Amsterdam am 26. Juli 1775 Nr. 158 (fl. 1.15 an Mozis). Mitt. H. d. G.

Ein Stall mit einigen Hühnern. Davor sitzen zwei Kaninchen. — Natürlich gemalt. **135.**

Leinwand 110×95.

Pendant zum folgenden.

Versteigerung in Amsterdam am 26. Juli 1775 Nr. 159 (fl. 4.5 an Gruyter). Mitt. H. d. G.

Ein Stall mit einigen Hühnern. Davor sitzen einige Tauben. **136.**

Leinwand 110×95.

Pendant zum vorigen.

Versteigerung in Amsterdam am 26. Juli 1775 Nr. 160 (fl. 2.15 an Gruyter). Mitt. H. d. G.

UNBEKANNTE DARSTELLUNGEN

EIN BILD. **137.**

Sammlung Peltzer in Cöln. Mitteilung von Herrn Dr. Th. von Frimmel in Wien.

138. EIN BILD.

Privatsammlung in Paris. Mitteilung von Herrn Wagenhoff in Paris.

139. Ein kleines Bild.

Versteigerung in Amsterdam am 15. Aug. 1617 (fl. 5). Vergl. Obreens Archief, Bd. VI, Seite 44.

139a. Ein kleines Bild.

Versteigerung Cornelis van der Voort in Amsterdam am 13. Mai 1625 (fl. 36.10). Vergl. Obreens Archief, Bd. VI, Seite 44; Oud-Holland, Bd. III (1885), Seite 198.

140. Ein Bild.

Erwähnt in einer Akte von 1636 als im Besitz des Vaters von Cornelis Aertsz van Beijeren in Amsterdam befindlich. Vergl. Oud-Holland, Bd. V (1887), Seite 235/36.

141. Mehrere kunstvolle Bilder.

Erwähnt von Joost van den Vondel in der Vorrede zu seiner Tragödie „Joseph in Dothan" (1640) in der Sammlung Dr. Robert van der Hoeven in Leiden. Vergl. A. Houbraken, Groote Schouburgh [II. Aufl.], Bd. I, Seite 214.

142. Ein Bild.

Erwähnt im Inventar von A. van Straten in Delft vom Jahre 1651. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

143. Ein grosses Bild.

Erwähnt im Inventar von Juffrouw van Luchtenberg im Haag vom Jahre 1655 (fl. 12). Mitteilung von Dr. A. Bredius,

144. Ein oder zwei Bilder.

Erwähnt in einer Akte vom 28. Aug. 1662, in der Rembrandt einen Kaufvertrag über drei Bilder von Lastman und Pijnas rückgängig macht, den er am 29. Januar 1660 mit Lodewijk van Ludick abgeschlossen hatte. Vergl. Oud-Holland, Bd. II (1884), Seite 87; Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 298 Nr. 253.

145. Ein Bild.

Erwähnt im Nachlaß von Sr. Waesbergen, Haag-Rotterdam am 2. Okt. 1670 Nr. 164 (fl. 2.12). Mitteilung von Dr. A. Bredius.

145a. Ein Bild.

Versteigerung in Amsterdam am 11. April 1689, Hoet, Bd. I, Seite 43 Nr. 7 (fl. 100 zusammen mit der „italienischen Landschaft, Verst.-Kat. Nr. 6, unserer Nr. 125).

146. Ein oder mehrere Bilder.

Zusammen mit Bildern von D. Teniers u. a. in einem „Konstzael" befindlich.

Versteigerung Govert Looten in Amsterdam am 31. März 1729, Hoet, Bd. I, Seite 334 Nr. 28 (fl. 50).

Unbekannte Darstellung. — Sehr schön komponiert und sehr gut gemalt. **147.**

Holz 90,8×113,8.

Versteigerung im Haag am 25. Mai 1772 Nr. 125 (fl. 4). Mitt. H. d. G.

ZUSÄTZE UND VERBESSERUNGEN.

5. Nach Drucklegung der ersten Bogen erfuhr ich, daß die Sammlung P. v. Semeonoff in St. Petersburg von der Kaiserlichen Eremitage erworben wurde. Dies Bild ist also jetzt dort zu finden.

17 und 56 sind wohl sicher die zwei Historienbilder, die bereits im Inventar von Henrietta Popta († am 6. Juni 1695 in Amsterdam) erwähnt werden. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

24. Der Besitzer des Bildes heißt Thiébault (nicht Tiélbault) Sisson.

28 ist **V. 8.**

29 ist **V. 9,** nicht V. 5. — Das Bild wurde auch von der Photographischen Gesellschaft in Berlin aufgenommen und ist als Photogravüre (17×20 cm) erschienen. Verlagsnummer 3935.

56. Siehe die Bemerkung zu Zus. Nr. 17.

Verzeichnis der in noch bestehenden Sammlungen nachweisbaren Gemälde*)

Alkmaar.

Frau K. Witte:

66. Auferstehung des Lazarus.

Amsterdam.

Rijksmuseum:

10. Abraham im Begriff den Isaak zu opfern.
64. Christus und das kananäische Weib.
98. Opferstreit zwischen Orest und Pylades.

Augsburg.

Königliche Gemäldegalerie:

99. Odysseus und Nausikaa.

Berlin.

Kaiser Friedrich-Museum:

84. Die Taufe des Kämmerers durch Philippus.

Kaiser Friedrich-Museum (Leihgabe von Herrn P. Delaroff-St. Petersburg):

44. Susanna und die beiden Alten.

Sammlung Dr. J. M. Binder:

39. Alttestamentliche Darstellung.

Sammlung Frau Geheimrat Lippmann:

41. Der Engel mit dem jungen Tobias, der den Fisch tötet.

Sammlung Otto Pein:

38. Jonas, der vom Walfisch ausgespien wird.

*) In alphabetischer Reihenfolge der Aufbewahrungsorte.

Boulogne sur Mer.

Städtisches Museum:

17. Laban, der von Jakob und Rahel die entwendeten Idole zurückverlangt.

Braunschweig.

Herzogliche Gemäldegalerie:

29. David im Tempel Harfe spielend.
60. Der Bethlehemitische Kindermord.
100. Odysseus und Nausikaa.

Bremen.

Kunsthalle:

112. Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius.

Sammlung August Lürman:

2. Der Herr erscheint dem Abraham und den Seinigen auf dem Zuge nach Mesopotamien.

Brüssel.

Sammlung Baron Léon Janssen:

94. Ein lesender Einsiedler in einer Felsengrotte.

Herzog von Looz-Corswarem:

74. Christus am Kreuz.

Bückeburg.

Galerie im fürstlichen Schloß:

121. Brustbild eines etwa 50jährigen Mannes.
122. Brustbild eines bartlosen älteren Mannes.

Cassel.

Königliche Gemäldegalerie:

102. Das Urteil des Midas.

Cork.

Museum:

103. Die Toilette der Venus.

Göttingen.

Sammlung der Universität:

59. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

Haag.

Königliche Gemäldegalerie (Mauritshuis):

67. Auferstehung des Lazarus.

Karlsruhe.

Großherzogliche Kunsthalle:

85. Die Taufe des Kämmerers durch Philippus.

Kopenhagen.

Sammlung Graf Moltke:

42. Der Engel Raphael verläßt den alten und den jungen Tobias.

München.

Kgl. Ältere Pinakothek (Leihgabe des Vereins der Kunstfreunde):

86. Die Taufe des Kämmerers durch Philippus.

Paris.

Gemäldesammlung des Louvre:

11. Abraham im Begriff den Isaak zu opfern.

Sammlung Thiébault Sisson:

24. Der Engel entschwindet dem Manoah und seiner Frau.

Sammlung Wagenhoff-Dolch:

104. Diana und Aktäon.

Petersburg.

Kaiserliche Eremitage (Sammlung P. v. Semeonoff):

5. Abraham empfängt die drei Engel.
49. Verkündigung an Maria.

Sammlung P. Delaroff:

Siehe Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Sammlung Suroff:

12. Abrahams Opfer.

Sammlung Zabielsky:

30. Bathseba im Bade.
36. Die Sunamitin und der Prophet Elisa.

Schloss Romanow.

Sammlung Graf Stetzki:

88. Paulus und Barnabas in Lystra.

Rotterdam.

Museum Boymans:

58. Die Flucht nach Ägypten.

Stockholm.

Nationalmuseum:

105. Opfer der Juno.

Chronologisches Verzeichnis der datierten Gemälde.*)

1608 oder früher.

71. Christus im Garten Gethsemane. Bekannt durch den Stich von N. Lastman.

1608.

58. DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. Museum Boymans in Rotterdam.
84. DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS. Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

1609.

100. ODYSSEUS UND NAUSIKAA. Herzogliche Gemäldegalerie in Braunschweig.

1611.

46a. Predigt Johannis des Täufers in der Wüste. Versteigerung T. P. C. Haag im Haag am 21. Dez. 1812.

94. EIN LESENDER EINSIEDLER IN EINER FELSENGROTTE. Sammlung Baron Léon Janssen in Brüssel.

---

*) Die Titel der in noch bestehenden Sammlungen nachweisbaren Bilder sind in Kapitalbuchstaben, die der übrigen gesperrt gedruckt.

1612.

20. Joseph in Ägypten an seine Brüder Korn verteilend. Versteigerung Iman Pauw im Haag am 23. Nov. 1779.

1613.

77. Christus am Kreuz. Versteigerung Schippers u. a. in Berlin am 19. Februar 1900.

112. SCHLACHT ZWISCHEN KONSTANTIN UND MAXENTIUS. Kunsthalle in Bremen.

1614.

3. Die Karawane der Familie des Abraham auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek. Früher Sammlung Solovieff in St. Petersburg.

44. SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN. Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg.

88. PAULUS UND BARNABAS IN LYSTRA. Sammlung Graf Stetzki auf Schloß Romanow.

98. OPFERSTREIT ZWISCHEN OREST UND PYLADES. Rijksmuseum in Amsterdam.

1616.

11. ABRAHAM IM BEGRIFF DEN ISAAK ZU OPFERN. Gemäldesammlung des Louvre in Paris.

1617.

64. CHRISTUS UND DAS KANANÄISCHE WEIB. Rijksmuseum in Amsterdam.

74. CHRISTUS AM KREUZ. Sammlung Herzog von Looz-Corswarem in Brüssel.

1618.

29. DAVID IM TEMPEL HARFE SPIELEND. Herzogliche Gemäldegalerie in Braunschweig.

42. DER ENGEL RAPHAEL VERLÄSST DEN ALTEN UND JUNGEN TOBIAS. Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen.

1618.

49. VERKÜNDIGUNG AN MARIA. Kaiserliche Eremitage in St. Petersburg (Sammlung P. v. Semeonoff).

1618(?)

47. Johannes der Täufer. Versteigerung Artaria in Wien 1884.

1619.

30. BATHSEBA IM BADE. Sammlung Zabielsky in St. Petersburg.
32. Der Uriasbrief. Früher in einer Privatsammlung in München (Dr. W. Schmidt?).
61. Christus segnet die Kinder. 1859 verbrannt in Schloß Frederiksborg.
99. ODYSSEUS UND NAUSIKAA. Königl. Gemäldegal. in Augsburg.

1620.

86. DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS. Königl. Ältere Pinakothek in München.

1621.

5. ABRAHAM EMPFÄNGT DIE DREI ENGEL. Kaiserliche Eremitage in St. Petersburg (Sammlung P. v. Semeonoff).
38. JONAS, DER VOM WALFISCH AUSGESPIEN WIRD. Sammlung Otto Pein in Berlin.
65a. Christus und die Ehebrecherin. 1875 im Kunsthandel zu Florenz.

1622.

17. LABAN, DER VON JAKOB UND RAHEL DIE ENTWENDETEN IDOLE ZURÜCKVERLANGT. Städtisches Museum in Boulogne sur Mer.
24. DER ENGEL ENTSCHWINDET DEM MANOAH UND SEINER FRAU. Sammlung Fr. Thiébault Sisson in Paris.
67. AUFERWECKUNG DES LAZARUS. Königl. Gemäldegalerie im Haag.

1622.

85. DIE TAUFE DES KÄMMERERS DURCH PHILIPPUS. Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe.

1624.

2. DER ENGEL ERSCHEINT DEM ABRAHAM UND DEN SEINIGEN AUF DEM ZUGE NACH MESOPOTAMIEN. Sammlung Aug. Lürman in Bremen.

1625.

76. Christus am Kreuz. 1877 in Haager Privatbesitz.

108. Herkules und Pallas. Versteigerung Jan van Loon in Delft am 18. Juli 1736.

1627.

48. Predigt Johannis des Täufers. Versteigerung Raedt van Oldenbarneveld in Amsterdam am 6. Nov. 1900.

1628.

121. PORTRÄT EINES ETWA 50JÄHRIGEN MANNES. Gemäldegalerie im fürstlichen Schloß in Bückeburg.

1630.

105. OPFER DER JUNO. Nationalmuseum in Stockholm.

Vergleichende Tabelle
zum Auffinden der Nummern dieses Verzeichnisses
für die Nummern von Vosmaer

Vosmaer-Nr.	= unsere Nr.	Vosmaer-Nr.	= unsere Nr.
1	6	28	69
2	10	29	71
3	17	30	73
4	16	31	74b
5	25	32	76
6	23a	33	74
7	37	34	80a
8	28	35	81
9	29	36	81a
10	31	37	84
11	42a	38	**)
12	42	39	86a
13	40	40	88
14	38	41	107
15	46	42	114b
16	53	43	98
17	*)	44	100
18	56	45	105
19	56a	46	108
20	58	47	146
21	59	48	128
22	} 60	49	133
23	} 60	50	124
24	67c	51	125
25	67e	52	145a
26	68	53	***)
27	67		

*) Anbetung der Hirten im Städtischen Museum in Haarlem, ist nicht von Pieter Lastman.

**) Die Taufe des Kämmerers in der Großherzoglichen Galerie zu Mannheim, ist ein bezeichneter J. Marienhof.

***) Landschaft mit Hütte, früher in der Liechtensteingalerie in Wien, ist nicht von Pieter Lastman.

Künstlerischer Entwicklungsgang Pieter Lastmans

I

Über der frühesten künstlerischen Tätigkeit Pieter Lastmans liegt, wie es so oft bei Künstlern der Fall ist, völlige Dunkelheit. Von Bildern, die er als junger angehender Künstler, vor seiner Reise nach Italien, gemalt hat, ist nichts mehr erhalten bezw. nicht mehr bekannt oder erkannt. Und doch muß Lastmans Talent schon ziemlich frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt haben, wie aus Carel van Manders bekannter Notiz „Pieter Lastman, daer goede hope toe is, wesende nu in Italie" hervorgeht. Wir können nur indirekt durch die Vergegenwärtigung des Kunstkreises, in den der Jüngling durch seinen Lehrer Gerrit Pietersz Sweelinck eingeführt wurde, darauf schließen, nach welcher Richtung hin seine ersten zeichnerischen und malerischen Versuche geleitet wurden, und in welcher Weise etwa sie sich wohl äußern mußten.

Gerrit Pietersz Sweelinck war nach dem Urteil van Manders*) ein guter Maler und ausgezeichneter Glasschreiber, „wonderveerdich en aerdigh van handelinge, dat men zijns ghelijcke in zijn tijt qualijck hadde weten te vinden". Leider können wir uns hier auch nicht so sehr an Gerrit Pietersz selbst halten, von dessen Werken so gut wie nichts mehr auf uns gekommen ist, sondern wir müssen wieder auf dessen zwei Lehrer zurückgehen, von denen uns der eine dann aber mitten in jenes Milieu hineinversetzt.

*) Het Schilderboeck, Haarlem, 1604, Seite 294a.

Der erste Lehrer von Gerrit Pietersz war Jacob Lenarts, von dem jedoch gar keine Gemälde mehr erhalten sind. Sein zweiter Lehrer war Cornelis Cornelisz van Haarlem, zu dem er durch Fürsprache des Jacob Rauwert*) in die Lehre gekommen ist**). Bei diesem und nachher noch während seines Aufenthaltes in Haarlem wird Gerrit Pietersz sich die Fertigkeit in der Darstellung nackter Figuren angeeignet haben, wegen der er früher gerühmt wurde. Und vom Stil des Cornelis van Haarlem wird er auch nicht sehr abgewichen sein, sodaß wir zur Veranschaulichung des Kunstkreises, in den der junge Pieter Lastman kam, an die Werke des Cornelis Cornelisz, des „manieriertesten der Manieristen, des akademischsten der Akademiker" (Woltmann und Woermann) erinnern dürfen, durch die jener seiner Zeit hochberühmte Akademikerkreis in plastischer Deutlichkeit vor unser Auge gerufen wird: das heißt die Kunst der Hendrik Goltzius, Carel van Mander, denen dann wieder die Utrechter Schule als Pendant gegenüberzustellen wäre: die Bloemaert, Honthorst, Uytenwael. Sie alle sind uns nicht nur durch zahlreiche Gemälde, sondern auch aus eigenen Stichen und solchen der Goltziusschüler, Jacob de Gheyn, Jan und Harmen Muller, Jacob Matham, Jan Saenredam wohl bekannt.

Aus Carel van Manders lobender Erwähnung unseres jungen Malers dürfen wir wohl mit Recht mutmaßen, daß Lastmans Kunst sich zunächst ganz in dieser Richtung bewegte, die van Mander selbst vertrat. Es ist nun nicht nötig, daß wir uns hier auf eine genaue Analyse dieses manierierten Stiles einlassen. Besonders des Cornelis Cornelisz' Werke begegnen uns in den Galerien häufig und prägen sich leicht dem Gedächtnis ein.

Für diese auf dem Studium der Antike und Michelangelos beruhende erste Schulung in Holland war der natürliche Abschluß der Lehrjahre die Reise nach Rom, die Lastman im Jahre 1603 angetreten haben wird. Aus diesem Jahre stammen die frühesten erhaltenen Arbeiten von seiner Hand, die durch einen glücklichen Fund von Dr. A. Bredius 1882 ans Licht gebracht wurden.***) Es sind zwei

*) Obreens Archief, Bd. I, Seite 34.

**) Van Mander, a. a. O. Seite 293a; H. E. Greve, De bronnen van Karel van Mander, Haag (1003), Seite 156,

***) Vergl. Amsterdamsche Courant vom 19. Okt. 1882, Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, Seite 409 und Oud-Holland (1886), Bd. IV, Seite 147.

lavierte Federzeichnungen mit je einer Jünglingsfigur. Beide tragen die volle Bezeichnung P. Lafman 1603. Landschaft und Tracht weisen darauf hin, daß die Blätter außerhalb Hollands entstanden sein müssen. Auf dem einen kommt uns der junge Mann in einem bis zu den Knien reichenden ziemlich weitärmeligen hemdartigen, in der Mitte gegürtetem Rock aus dünnem Stoff, der am Hals noch ein Untergewand sehen läßt, mit einem Wanderstab in der Linken entgegen geschritten. Die Füße sind bloß, um den Kopf ist turbanartig ein Tuch geschlungen. Auf dem andern Blatt steht derselbe junge Wanderer in gleichem Kostüm vor uns, nach links gewandt und den Kopf nach vorn drehend. Beide Male befindet er sich auf einem Weg, der nach hinten hinab an eine von Segelfahrzeugen belebte Meeresbucht führt, deren Ufer sich zu steilen Bergen erheben. Der Gesichtstypus des dargestellten jungen Mannes hat etwas Eigentümliches: große runde Augen und eine an ihrem Ende etwas breite Nase. Der Mund ist durch die etwas vorgeschobene Unterlippe ziemlich häßlich. Im Gegensatz zu den runden Backen ist das Kinn sehr spitz. Die Blätter sind flott mit Feder in Sepia gezeichnet und mit dem Pinsel hellblau leicht laviert. Die Zeichnung als solche verrät noch den Anfänger. Die Gewandfalten sind etwas unklar mit dünnen Strichen angegeben, und nur die Konturen hat der 20jährige Zeichner, gleichsam als wollte er dadurch die in der zarteren Strichführung liegende gewisse Unsicherheit verwischen, dick und kräftig nachgezogen. Die beiden Blätter sind wohl als Gelegenheitsarbeiten zu betrachten und haben Porträtcharakter. Entstanden sind sie, wie das darauf gesetzte Datum lehrt, im Jahre 1603, wohl sicher auf der Reise nach Italien, aber, wie sich aus dem Charakter der Landschaft ergibt, noch nicht in Rom selbst. Sie bilden somit nicht nur die erste uns bekannte und beglaubigte Arbeit Lastmans überhaupt, sondern auch eine solche, die noch unberührt ist von den direkten Eindrücken und Einflüssen, die auf den jungen Künstler in Rom einstürmen sollten.

Welcher Art waren diese Eindrücke und Einflüsse? Was zog den in der Haarlemer akademischen Schule herangebildeten jungen Mann hier in Rom zunächst und am stärksten in seinen Bannkreis? Die Antwort auf diese Frage gibt der Name Elsheimer, in dessen Freundeskreis der neue nordische Ankömmling bald Aufnahme fand.

Rein äußerlich betrachtet ist das leicht zu begreifen, daß der Holländer sich dem Kreise der Landsleute*) anschloß. Nicht so ohne weiteres ist zu erklären, daß Elsheimer auch als Künstler zunächst die stärkste Wirkung auf Lastman ausübte, der doch nach Rom gekommen war, um die antike und klassische Kunst, vor allem Michelangelo an Ort und Stelle zu studieren, nicht aber moderne Italiener oder gar Deutsche! Um sich darüber klar zu werden, müßte man eigentlich die Stellung, die Elsheimer zu jener Zeit in Rom einnahm, einer ausführlichen Betrachtung unterziehen. Das ist jedoch eine Arbeit, die für sich allein schon umfangreiche Studien beansprucht, die aber noch aussteht. Bis jetzt wurde durch Bode wohl die Kunst des „römischen Malers deutscher Nation" sowie sein weitgehender Einfluß auf die holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts dargelegt**), aber noch nicht wurde Elsheimers Verhältnis zu den zeitgenössischen italienischen Kollegen in Rom, das damals der Schauplatz eines hochinteressanten und bewegten Kunstlebens war, zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht.

Innerhalb der italienischen Kunst, die um die Jahrhundertwende in zwei sich aufs heftigste befehdende Lager geteilt war, in Eklektiker und Naturalisten, mußte die Elsheimersche Kleinkunst eine ganz besondere Stellung einnehmen. Das, wodurch sich diese von der Kunstweise der anderen unterschied, war geeignet, bei den Zeitgenossen Aufsehen zu erregen. E. Koloff hat in seiner Studie über Rembrandt in feinsinniger und prägnanter Weise diesen Gegensatz zwischen Elsheimer und den italienischen Künstlern in Rom skizziert: „Elsheimer ist der Vater der eigentlichen Klein- und Feinmalerei, womit er zu seiner Zeit so allgemeines Aufsehen erregte, daß nach Sandrarts Versicherung in Rom von Nichts als von Elsheimers neu erfundener Kunst im Malen geredet wurde. Das neue der Elsheimerschen Manier bestand nicht bloß in der Beleuchtung und technischen Behandlung, sondern auch in der Auffassung. Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis ins Einzelnste sorgsam auszuführen oder geistreich anzudeuten, verbindet Elsheimer eine originelle Weise, die biblischen und mythologischen Gegenstände aufzufassen. Genreartiges und landschaftliches wirken zusammen und vereinigen sich zu einem

*) Damals rechnete man die Niederländer auch zu den Deutschen.

**) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1890, und „Studien", Seite 231 ff.

eigenen Ganzen. Diese bis dahin unerhörte oder wenigstens unbeobachtete Auffassungsweise stand in schnurgeradem Widerspruch mit der strengen stilistischen Historienmalerei in dem Sinne der römischen und florentinischen Schule zur Zeit Raffaels und Michelangelos. Und es war wie eine Ironie des Schicksals, daß die Kabinetskunst ihre ersten Blätter und Blüten eben da trieb, wo die monumentale Kunst ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte. Dem ganzen Jahrhundert wurde es in der Schale seiner Kultur zu eng; es pickte eben überall durch und kroch aber nicht überall durch."

Dieser deutsche Künstler wurde in Rom der eigentliche Lehrmeister unseres Malers. Nicht als ob Lastman direkt Elsheimers Schüler wurde: der junge Künstler fühlte sich nur besonders stark angezogen von der für ihn gänzlich neuen Kunstweise des nordischen Landsmannes. Wie schon angedeutet, mußte das für Lastman einen Zwiespalt ergeben, denn er war doch eigentlich in anderer Absicht nach Rom gezogen: um sich (als Manierist) an den Werken der Antike und Michelangelos weiterzubilden. Aber die Anziehungskraft, die von des Deutschen Werken ausging, siegte. Es mußte schließlich auch so kommen, und Lastman war nicht der einzige, dem es so ging. Der Umgang mit Elsheimer konnte für ihn aber auch nach einer andern Seite ersprießlich werden. Elsheimer selbst war nicht mit geschlossenen Augen an den klassischen Meistern Italiens vorübergegangen. Er selbst hatte deren Werke wohl studiert — vor allem Raffael, dann Correggio und Mantegna — und selbstständig verarbeitet. Seine Anschauungen und seine Fingerzeige in Betreff solcher Studien, derentwegen Lastman aus Holland nach Rom gekommen war, konnten diesem letzteren nur von Nutzen sein. Denn über Lastman mag angesichts der Fülle überwältigender Kunstwerke größten Stiles wohl ein etwas beklommenes Gefühl gekommen sein, als sei er dieser Größe der Formensprache allein doch nicht ganz gewachsen. Und wenn er sich daher zunächst in Elsheimers künstlerische Ausdrucksweise vertiefte, so ist das innerlich erklärlich. Wichtig ist, das Lastmans Aufmerksamkeit damit zugleich mehr auf Raffael hingelenkt wurde, während die Haarlemer „Akademie", deren Schüler er war, vor allem auf Michelangelos Kunst weiter baute.

Elsheimer war fernerhin auch derjenige, der Lastman den Weg weisen konnte bei der Frage, wie er sich zu den damals um die

Jahrhundertwende in Rom tätigen Künstlern stellen sollte. Wie sollte er sich den Manieristen gegenüber verhalten, denen er nach seiner Schulung am nächsten stand? wie zu den an Boden mehr und mehr gewinnenden Eklektikern? wie endlich zu den Naturalisten? Hielt er sich doch gerade zu einer Zeit in Rom auf, wo der Manierismus nach und nach langsam zurückgedrängt wurde, als die ihn zersetzenden Elemente — von Bologna aus — auch in Rom Einfluß, wenn auch nicht dauernden erlangten. Agostino und Annibale Carracci malten damals gerade ihre berühmten Fresken im Palazzo Farnese (Agostino bis 1600, Annibale bis 1607/08), ein Auftrag, bei dem die Hauptvertreter des römischen Manierismus, Federigo Zuccaro (gest. 1609) und der Cavaliere d'Arpino übergangen worden waren.

Wie gesagt, es war aus verschiedenen Gründen wesentlich, daß Lastman bei einem Künstler wie Elsheimer in Rom Anschluß finden konnte. Und es ist angesichts dieser Verhältnisse auch wieder begreiflich, wenn Lastman nicht der einzige war, auf den Elsheimer befruchtend einwirkte. Lastman fand andere Landsleute bereits in Rom als Anhänger und Freunde Elsheimers vor, andere kamen später neu hinzu. Es bildete sich in Rom jener für die Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei so bedeutsame Kreis nordischer Künstler mit Elsheimer als seinem Mittelpunkt. Die meisten dieser Maler waren nun freilich von Natur aus nicht Künstler genug, um sich auch innerlich von ihrem Meister und Freund dauernd und tief genug befruchten zu lassen. Sie übernahmen vielfach von ihm nur Aeußerlichkeiten, indem sie sich die Mühe der eigenen Ummünzung der großen italienischen Kunst in ein kleineres Format ersparten. Und wenn sie dann wirklich auch selbst vor den italienischen Originalen ihren Studien oblagen, so sahen sie doch nicht mehr unbefangen. Und ebenso wie sie, die Niederländer, dem deutschen Elsheimer nicht ganz in seine Kunst nachfolgen konnten, so vermochten sie noch weniger innerlich die Größe der italienischen Kunst, wie sie aus der Natur heraus in italienischem Geiste entwickelt worden war, zu begreifen. Sie sahen nur die nackten Ergebnisse, die sie äußerlich als Rezept benutzten. Kein Wunder, daß sie dann wieder mehr oder weniger im schematischen Verwenden der angelernten Aeußerlichkeiten die große Kunst verflachten. Aber — und das ist für ihre nachherigen Erfolge in der Heimat wichtig: sie machten sie in den Nieder-

landen dem größeren gebildeten Publikum mundgerecht. Und durch die Uebertragung in ein kleineres Format schufen sie Wanddekorationen oder Altarstücke in Tafelbilder zum Schmucke holländischer Wohnzimmer um. Das gerade ist für diese Gruppe italienisierender Meister, die die Blütezeit der holländischen Kunst des XVII. Jahrhunderts einleiten, besonders interessant, daß sie durch ihren Aufenthalt in Rom die schon vorher durch die Akademiker aus Italien herübergebrachte äußere Form so weiter gestalteten, daß es gewissermaßen nur noch der Kraft eines von innen heraus schaffenden wirklichen Künstlers bedurfte, die in ihr ruhenden neuen Elemente zu beleben, in ihnen in nordischer Weise seelische Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, wie es in Italien zuerst die Eklektiker Carracci und auch der Naturalist Caravaggio nach italienischer Art getan hatten. Das war das Neue und entwicklungsgeschichtlich wichtige in Italien, daß die im leeren Manierismus angelangte Kunst innerlich beseelt wurde. Die Bedeutung der Vor-Rembrandtischen Historienmaler ist ähnlich, wenn auch nicht so weit gehend: sie leitet zunächst erst aus dem krassen Manierismus der Haarlemer Akademie über in eine natürlichere Auffassungsweise und bildet so den Boden, auf dem eine Weiterentwicklung der nationalen holländischen Kunst wieder möglich wurde.

Der Anteil, der bei diesem Entwicklungsprozeß auf Lastman fällt, wird sich am besten beurteilen lassen, wenn wir bei der chronologischen Betrachtung seiner Werke und der sich daraus ergebenden Darstellung seines eigenen künstlerischen Entwicklungsganges uns auch noch klar zu machen suchen, wo und wie die Verbindungsfäden zwischen ihm und der Kunst, die in Italien auf ihn einwirken konnte, geknüpft worden sind.

Die frühesten Werke nach den beiden oben besprochenen Zeichnungen von Lastman, die wir noch besitzen, lassen uns deutlich erkennen, wie stark der Einfluß war, den auf ihn Elsheimer in Rom ausgeübt hat. Einigen der aus dieser Periode erhaltenen wenigen Gemälde vermögen wir sogar fast eine ähnliche Sympathie wie denen von Elsheimer selber entgegenzubringen.

Bevor wir jedoch zur genaueren Betrachtung dieser frühen Gemälde übergehen, haben wir kurz eine im Amsterdamer Rijksprentenkabinet befindliche Reihe von zwölf Kostümstichen zu erwähnen,

deren erstes Blatt außer der auf die Darstellung bezüglichen Unterschrift „Habiti della Nobiltá di Fiorenza“ die Verleger und den inventor nennt: I. Covens et C. Mortier Exc., P. Lasman inven. Die anderen elf Blätter haben folgende Titel: 2. Milanesi, 3. Paesani di Genoa, 4. Il Corso, 5. Sardegni, 6. Ornamenti delli Contadini di Sicilia, 7. Contadina di Lombardia, 8. Habiti delle Gentildonne Venetiano, 9. Vestimento della Juventú Romana, 10. Donzella di Frascati, 11. Nettunesa, 12. Napolitani.

Dargestellt sind auf jedem Blatt meist eine männliche und eine weibliche Figur in der entsprechenden Tracht. Sie nehmen fast die ganze Fläche der ca. 16,7×11,5 cm großen Blätter ein. Im Hintergrund ist dann meistens noch eine Landschaft von italienischem Charakter, vielfach mit Ruinen, angedeutet. Die Zeichnung der Figuren ist, besonders was die Extremitäten betrifft, nicht sehr geschickt und in den Verhältnissen nicht immer gelungen. Jedenfalls haben die Blätter keinen künstlerischen Wert und bieten für die Behandlung des Entwicklungsganges unseres Malers kein wesentliches Moment, zumal uns auch nicht die Vorzeichnungen selbst erhalten sind, sondern nur die darauf beruhenden Stiche. Auch bleibt die Frage offen, ob die Ausführung der Stiche von einem italienischen oder von einem niederländischen Stecher herrührt, und ob die Blätter vornehmlich für Italien oder für Holland bestimmt waren. Die Technik der Stiche scheint mir freilich auf Italien hinzuweisen ebenso wie auch die italienischen Unterschriften. Höchstwahrscheinlich stammen die Vorzeichnungen aber aus der Zeit des Aufenthaltes Pieter Lastmans in Italien.

Bei der Betrachtung dieses frühen, wesentlich durch Elsheimer gebildeten Stiles von Lastman gehen wir von einer allerdings auch nur noch in einem Stich von Nicolas Lastman erhaltenen, aber durch die darauf befindliche Unterschrift und Jahreszahl als authentisches Werk Pieter Lastmans aus dieser frühen Zeit gesicherten Komposition *Christus im Garten Gethsemane (71)*)* aus. Das Blatt trägt in seinem ersten Zustand die volle Namensunterschrift und die Jahreszahl: „Petr. Lastman inven. Nicola Petri sculps. Ao 1608.“ Die Vorlage, wahrscheinlich doch ein Gemälde, wurde also von Pieter Lastman im Jahre 1608, vielleicht auch schon früher ausgeführt. In einer Mondscheinlandschaft liegen im Vordergrund die drei Jünger, jeder

*) Die eingeklammerten Nummern beziehen sich auf die Nrn. unseres Kataloges.

in einer charakteristischen Pose — allerdings ohne engeren kompositionellen Zusammenhang. Sie lassen mit aller Deutlichkeit die dafür gemachten Einzelstudien nach dem Modell erkennen. Den Mittelgrund nimmt links die im Gebet kniende Christusfigur ein, vor der inmitten einer Cherubimglorie zwei Engel mit den Marterwerkzeugen in Wolken erscheinen. Rechts am Rande steht ein knorriger Eichenstamm, dessen Fuß von einem großblättrigen Kürbisgewächs, an dem auch eine große birnenartige Frucht sichtbar ist, umrankt wird. Im dunkeln Hintergrund sehen wir den von Judas geführten Zug der Kriegsknechte mit Lanzen und Fackeln sich heranbewegen. Dahinter erhebt sich die Stadt und darüber steht der von Wolken halb bedeckte Vollmond. Die Gesichtstypen der Hauptfiguren weisen normale Züge auf. Johannes liegt zuvorderst im tiefen Schlaf der Jugend. Das von langen Locken umrahmte Haupt ist zurückgelehnt. Die Stirn ist hoch, die Nase schlank und gerade, der Mund leicht geöffnet. Gesicht und Haartracht haben viel Aehnlichkeit mit Christus, nur trägt dieser noch einen Bart und erscheint dadurch etwas älter. Links schläft Jakobus in sitzender Haltung, den Kopf nach links geneigt und auf die Hand gestützt. Auch er ist jugendlich, hat kurzes dunkles Haar und macht den Eindruck eines gutmütigen Menschen. Rechts hinter Johannes sitzt Petrus, die Hände — die bei ihm wie bei den anderen recht groß ausgefallen sind — über dem zwischen den Knien lehnenden Schwert gefaltet. Sein Kopf ist besonders charakteristisch: hohe Stirn, scharf geschnitte Nase, etwas vorspringendes Kinn und gestutzter Vollbart, der die Linie des Unterkiefers deutlich wiederholt. Er hat eine Glatze, aber an den Seiten und am Hinterkopf noch Haare. Prägen wir uns dann noch einige Eigentümlichkeiten in der Formation der Bäume ein, wie den rechts befindlichen Eichenstamm und hinten die paar kahlen Zweige, an denen gleichsam Fäden herabhängen (worauf allerdings nicht allzugroßes Gewicht gelegt zu werden braucht), inmitten der sonst voll belaubten Bäume, so dürften wir einige Anhaltspunkte haben, um die Hand des jungen Lastman in anderen Arbeiten wiederzuerkennen.

Wir müßten nun versuchen zu untersuchen, wie sich diese Darstellung im Einzelnen zu den Werken Elsheimers verhält. Da hätte ein dasselbe Thema behandelndes Gemälde von Elsheimer beste Dienste leisten können. Leider ist ein solches mit so vielen anderen

im Jahre 1864 beim Brande des Museums Boymans in Rotterdam zu Grunde gegangen. Seine von Vosmaer*) gegebene Beschreibung läßt aber vermuten, daß sich Lastman sehr eng an dies Bild angeschlossen hat: „Dans l'enclos du jardin, où l'on voit au loin de la bande armée et éclairée par des torches, les trois disciples sont endormis dans des attitudes très-peu idéales, mais bien naturelles. L'un d'eux repose sur son bras (das ist unser Jakobus), l'autre, les mains croisées sur le ventre, ronfle la tête renversée et la bouche béante, — mais comme il dort! (das paßt auf den Johannes bei Lastman). Sur une éminence derrière eux, dans une petite enceinte, Jésus est agenouillé devant l'ange qui lui apparaît dans un nuage lumineux. C'est de là que j'aillit la lumière qui reluit chaude, brune, dorée autour de l'ange, illumine l'homme de douleur, et jette une bande de lumière jaune-ocre, avec des blancs jaunes, sur deux des dormeurs et sur le terrain." Es macht nach dieser Beschreibung entschieden den Eindruck, als bestünden nähere Beziehungen zwischen beiden Bildern. Leider ist das aber alles, und auch das können wir nur vermuten.

Ebenfalls 1608 datiert, aber nur mit dem Monogramm P signiert, ist ein kleines Bild im Museum Boymans in Rotterdam. Daß sich Pieter Lastman dieses Monogrammes P zur Signierung bediente, dies Bild in Rotterdam von seiner Hand ist, ergibt sich aus der stilistischen Verwandtschaft mit der eben besprochenen Arbeit. Vosmaer ist bei seiner Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges Lastmans von diesem Bildchen mit der *Flucht nach Ägypten (58)* ausgegangen. Ich glaubte an die erste Stelle lieber den mit vollem Namen bezeichneten Stich nach Lastman setzen zu müssen, da wir ohne weiteres ja nicht annehmen können, daß P gleichbedeutend mit Pieter Lastman ist.

Vergleichen wir die beiden Arbeiten, so finden wir, daß dem Petrus des Stiches dasselbe Modell zugrunde liegt wie dem Joseph des Rotterdamer Gemäldes. Beide haben das scharf geschnittene Profil mit der hohen Stirn, der gebogenen Nase, dem vorstehenden Kinn mit dem kurzgestutzten Vollbart. Das spärliche Kopfhaar umrahmt in gleicher Weise, wenn auch nicht ganz so ordentlich gekämmt, eine beträchtliche Glatze. Den breitrandigen Stroh-

*) „Rembrandt . . .", Seite 66.

hut, der auf dem Stich neben Johannes liegt, hat sich hier Joseph auf den Rücken gehängt, und des Johannes runde Reiseflasche dort trägt hier Maria am Gürtel. In der Anbringung und Behandlung der Bäume, des Blattwerkes finden wir ebenfalls dieselben Merkmale. Auch hier einen dicken Eichenstamm und -ast, dessen dunkle Zweige vor den hellen Himmel gesetzt sind, um als wirksame Kulisse zu dienen; auch hier an einzelnen Ästen die herabhängenden Fäden. Indessen nimmt die Landschaft auf diesem Bild einen breiteren Raum ein und zwar in sehr charakteristischer Weise. Schon Vosmaer wies auf die fast genaue Übereinstimmung des von links nach rechts ansteigenden und von dem Rundtempelchen von Tivoli bekrönten Hügels mit dem Hügel auf einer Radierung Jan van Noordts aus dem Jahre 1645 nach Lastman hin. In der Tat müssen die Landschaften hier wie dort auf die gleiche Naturstudie zurückgehen. Unverkennbar sind auch die Anregungen zu dieser Art von Landschaftsauffassung. Sie geht auf Elsheimer zurück, der auch bezüglich der Landschaftsmalerei großen Einfluß auf seine Landsleute ausübte. In starkem Maße ist dieser Einfluß z. B. auch bei Paul Brill zu konstatieren, dessen Stilwandlung in der Landschaftsauffassung um diese Zeit durch Elsheimer zu erklären ist: „. . . er [Brill] studierte seine Art, dann kopierte er sie und endlich, als Elsheimer schon gestorben war, da hat er sie in seinen letzten Werken, wenn auch nicht vollständig erreicht, so doch völlig verstanden“.*) Recht hübsch, und, wie wir sehen werden, von Lastman sehr beliebt, ist der kleine Wasserfall rechts; charakteristisch, wie der Maler das Schimmern des Wassers durch einzelne helle Striche ganz gut zum Ausdruck bringt. Über der Landschaft liegt ein helles weißlichgelbgrünes Licht, das stellenweise die Blätter einzelner Baumpartien stärker beleuchtet und dem Maler Gelegenheit bietet, mit dem Spitzpinsel die einzelnen Blätter tupfenartig aufzusetzen und damit Zeichnung wie Kolorit zu beleben. Auch darin ist er ein gelehriger Schüler Elsheimers, ohne jedoch die Weichheit und den bisweilen samtartigen Charakter von dessen ruhigen, stillen Wald- und Baummassen zu erreichen. Lastman ist dazu viel zu deutlich und auch zu uneinheitlich, indem er meist durch ein Allzuviel an verschiedenen

*) Vergl. die Dissertation von Dr. Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Brill, Halle a. S. 1907, Seite 37ff.

Baumarten oder ruinösen Mauer- und Felsmassen den geschlossenen Eindruck verdirbt. Glücklicher ist er noch bei den Figuren, denen ein großer Teil an der idyllisch-friedlichen Wirkung dieses Bildes zuzurechnen ist. Sie sind einfach empfunden, als wandernde Familie in anmutiger Landschaft. Sie haben das Nötigste zur Reise mitgenommen; Joseph sein bischen Zimmermannshandwerkszeug, mit dem er auch in der Fremde für den Unterhalt von Weib und Kind sorgen wird. Zuversichtlich, wenn auch ernst, führt er in stiller Betrachtung das Maultier, auf dem die heilige Mutter sitzt und das Kind zärtlich an die Brust drückt. Mit inniger Liebe und mütterlichem Stolz richtet sie ihre Augen auf den blonden Knaben, der seine beiden Ärmchen nach ihr ausstreckt. Im Typus erinnert Maria fast an die regelmäßigen Gesichter einiger Madonnen Raffaels (z. B. die Madonna im Grünen in Wien); der Ausdruck ist natürlich und einfach. Stören könnten nur die zu groß gezeichneten Hände; auch die graziös beabsichtigte Bewegung der Linken, die den Zügel faßt, paßt nicht ganz in den Rahmen. Endlich ist noch zu bemerken, daß die Gesichtsfarbe der Maria ziemlich stark weißlich ist, während Gesicht, Hände und Füße bei Joseph in einem stark rotbraunen Farbenton gehalten sind. Die Farbe selbst ist überall sehr dick, in dem tiefschwarzen Mantel der Maria, sowie in der linken Baumkulisse sogar fett aufgetragen. Der deutlich pyramidale Aufbau der Figurengruppe ist sicher beabsichtigt und aus dem Studium Raffaels zu erklären.

Die Signatur des Bildes ist ein aus P und L gebildetes Monogramm mit einem M auf dem horizontalen Strich des L. Die früheren Kataloge haben bei der Wiedergabe der Bezeichnung dies M weggelassen. Sowohl in den Verzeichnissen von 1867 und 1883 ist nur zu lesen: PL 1608, ebenso bei Kramm, der das Bild ehemals besaß und in seinem Werk „Levens en Werken van Ned. Kunstenaars“, 1859, beschreibt. Vosmaer gibt das Monogramm irrtümlich mit PLas. an. Der Zusatz des M (als Anfangsbuchstabe der zweiten Silbe seines Namens) zu dem zusammengezogenen PL findet sich auf keinem andern der mir bekannten Gemälde wieder.

Das zweite mit dem Monogramm versehene und ebenfalls 1608 datierte Werk Lastmans, eine *Taufe des Mohrenkämmerers durch Philippus (84)* befindet sich im Kaiser Friedrich - Museum in Berlin. Das Bild ist aus den königl. Schlössern, wo es zu Brulliots Zeit (1832)

noch war, in die Galerie gekommen. Brulliot erkannte es aber noch nicht als Arbeit von Lastman und hielt es für das „wenig verdienstvolle Werk eines vlämischen Meisters“, indem er noch bemerkte, daß es einem van Laer zugeschrieben werde. Indessen könne es nicht von Pieter van Laer sein, da dieser erst um 1613 [?] geboren sei*). Merkwürdig ist, daß Brulliot nicht auf Lastman kam, mit dem er ein anderes P bezeichnetes Bild der Berliner Galerie zusammenbringen wollte, das mit diesem jedoch gar nichts zu tun hat: das heute als Pieter Verelst katalogisierte Bild Nr. 875 des Kataloges von 1906. Daß die *Taufe des Kämmerers* von Lastman gemalt ist, wurde seitdem längst festgestellt. Ein Blick auf das Bild läßt uns, nachdem wir die beiden vorigen Werke betrachtet haben, auch sofort in der charakteristischen Landschaft, wie auch in der Figur des Philippus, Lastmans Hand erkennen. Aber wo ist die hübsche Natürlichkeit geblieben, die einfache Farbengebung, die wir auf dem Rotterdamer Bild aus demselben Jahre fanden? Das wenig günstige Urteil Brulliots über das Bild bleibt zu Recht bestehen. Kalte, harte und unangenehme Farbigkeit sehen wir hier vor uns. Und statt natürlicher Bewegungen finden wir gesuchte und leere Statistengesten. Der *Flucht nach Agypten* am nächsten kommt noch die Landschaft. Sie nimmt hier einen noch größeren Raum ein, beruht aber auf der gleichen Naturstudie und berührt sich noch enger mit der Landschaft auf der bereits erwähnten Radierung von Jan van Noordt. Von links nach rechts oben ansteigend erhebt sich ein reich mit den verschiedenartigsten Bäumen bestandenes und von der Tempelruine von Tivoli gekröntes Gebirge. Große kahle Felsmassen wechseln ab mit Gehölz und bilden tiefe Schluchten, durch deren eine — über die eine hohe zweibogige Brücke führt — ein Wasserfall in jähem Sturze herunterschießt, um dann im Vordergrund den für die Taufszene erforderlichen Bach zu bilden. Die zeichnerische und malerische Wiedergabe von Bäumen, Felsen und Wasser ist unverändert geblieben; nur wirkt alles viel nüchterner und trockener.

Ist nun auch ein sehr großes Gewicht auf die Landschaft gelegt, so will Lastman die Figuren doch nicht zu bloßer Staffage werden lassen. Er bringt die beiden Hauptpersonen mit breiter Deutlichkeit in den Vordergrund. Der im Wasser stehende Mohrenkämmerer ist sehr

*) F. Brulliot, Dictionnaire des monogrammes . . ., München 1832.

gläubig und des feierlichen Augenblickes sich voll bewußt. Das sollen die auf der Brust gefalteten plumpen Hände und die gebeugte Stellung ausdrücken. Philippus hat demgegenüber dem Beschauer die vornehme Größe des bejahrten Apostels vor Augen zu führen. Die Stellungen wirken aber nur posenhaft. — Im Mittel- und Hintergrund sieht das Gefolge, zum Teil kniend, der feierlichen Zeremonie zu. Selbst der Hund ganz rechts scheint an dem Vorgang teilzunehmen; er ist, wenn auch nicht ergriffen, so doch einigermaßen erstaunt. Die Pferde sind sehr schlecht gezeichnet. Offenbar ohne Studien nach der Natur. Das vom Wagen sichtbare Stück macht den Eindruck, als sei es aus Stein, während es doch bloß die kunstvolle Nachbildung einer Barockvolute sein soll.

Den etwas ernüchternden Eindruck dieses Bildes verwischt ein anderes Gemälde: die kleine Tafel mit der *Ruhe auf der Flucht (59)* in der Universitätssammlung in Göttingen (von der Berliner Galerie leihweise an diese Sammlung abgegeben). Es ist mit dem Monogramm bezeichnet, aber nicht datiert. Gleichwohl wird seine Entstehung sicherlich in der Zeit um 1608, vielleicht sogar noch früher als die der beiden besprochenen Arbeiten anzusetzen sein. Hier ist auf die Landschaft fast das Hauptgewicht gelegt. Abgesehen davon, daß sie einen großen Raum einnimmt, ist sie sorgfältig und fein ausgeführt; im Charakter im großen und ganzen übereinstimmend mit der Landschaft jener beiden erstbesprochenen Bilder, nur fehlt der Sibyllentempel. Ferner ist die rechte Seite wie auf einer Bühne in kulissenartigen Abständen hell, dunkel, hell, dunkel und wieder hell beleuchtet. Die linke Seite dagegen zeigt den auf dem Rotterdamer Gemälde oben ins Bild hereinragenden Ast, aber dazu ist auch der Baumstamm in großer Ausführlichkeit hinzugefügt. Im Schatten dieses Baumes sitzt ausruhend die heilige Familie. Ein ähnliches bescheiden naives Idyll, wie das der auf der Flucht begriffenen heiligen Familie auf dem Bild im Museum Boymans. Links am Boden liegt ein kleines Stilleben, bestehend aus dem wenigen Gepäck: Korb und Handwerkszeug, ein Hut und ein blaugemusterter Fayencekrug. Die Maria mit dem Kind erinnert etwas an diejenige auf dem kleinen Altärchen von Elsheimer im Kaiser Friedrich-Museum. Die Mutter Gottes sitzt fast ebenso wie hier. Sie neigt den Kopf, der auch im Typus dem Lastmanschen dieses Bildes verwandt ist, nach rechts.

Die Haare sind zur Seite gekämmt. Hohe Augenbrauen hier wie dort, desgleichen große Lider. Besonders ähnlich aber ist die Lage des rechten Armes und der rechten Hand, sowie die Anordnung des Mantels über dem Gewand. Er fällt von der rechten Schulter herab und läßt den Arm sichtbar werden. In gleicher Weise ist er so über den Schoß gelegt, daß unter dem linken Knie das Untergewand zum Vorschein kommt. Der Joseph weicht dagegen im Typus etwas ab durch die Locke über der Stirn und den eher nach innen eingebogenen Nasenrücken; doch liegt die Veränderung wohl auch zum großen Teil mit in der direkten Face-Ansicht des Kopfes begründet. Als Modell für Joseph kann wohl noch derselbe alte Mann wie vorher angenommen werden. Der kühle blaugrüne Ton und die sepiabraunen Schatten, die im Bilde vorherrschen, dazu die weißgelblichen Lichter, berühren sich mehr mit dem Berliner Bild von 1608 als mit dem in Rotterdam befindlichen; doch mag an der wärmeren Haltung des letzteren auch der Firnis etwas Schuld haben. „Le sentiment de ces oeuvres a le charme de la tendresse et du naturel; jamais Lastman n'a si bien réussi.“ Diesem Urteil Vosmaers können wir uns nur anschließen.

Das nächstfolgende Datum auf einem Bilde führt uns in das herzogliche Museum in Braunschweig, wo sich im Ganzen drei, in einem kleinen Seitenkabinett aufgehängte Gemälde von Lastman befinden. Zwei derselben sind signiert und datiert (1609 und 1618), das dritte ist jedoch ohne Bezeichnung oder Datierung.

Das Zusammensein dieser drei verschiedenartigen Bilder und die bequeme Vergleichungsmöglichkeit reizten immer zu einem Versuch einer genaueren chronologischen Einordnung des nicht signierten *Bethlehemitischen Kindermordes (60)*, der für Lastman zunächst etwas ungewöhnlich erscheint. E. Michel ist hierbei sogar so weit gegangen, das Bild, dessen Zuschreibung an Lastman auf alter Tradition beruht, unserem Maler ganz abzusprechen*), woran er auch später noch festzuhalten schien. Denn in dem Exkurs über den Lehrer Rembrandts in seinem bekannten Rembrandtwerk tut er dieses Bildes keiner Erwähnung. Sein absprechendes Urteil stützt sich lediglich auf die Vergleichung mit den beiden anderen Gemälden in der Braunschweiger Galerie, *Odysseus und Nausikaa* von 1609 und *David im Tempel Harfe*

*) Revue des deux Mondes, 1879, Seite 586.

spielend von 1618. Nach einer Besprechung an der zitierten Stelle fährt er fort: „Placée entre les deux tableaux que nous venons de citer, pouvant par conséquent se prêter à une comparaison directe, cette peinture n'offre avec eux aucune analogie ni de facture ni de couleur et c'est evidemment pas de la même main; ou bien les transformations de l'artiste, déjà assez surprenantes, seraient faites pour confondre l'imagination." Die letzte Bemerkung scheint mir etwas übertrieben; die erstere entbehrt aber des Beweises. Daraus, daß von nur drei Bildern eines nicht ganz zu den beiden anderen zu passen scheint, ist noch nicht der Schluß gestattet, daß es nicht von demselben Meister sei. Wenn wir indessen genauere Vergleiche zwischen jenen drei Gemälden anstellen, so werden wir ganz entschieden für die Autorschaft Lastmans eintreten müssen. Es sind sehr wohl Uebereinstimmungen vorhanden, wenn auch im Allgemeinen der *Bethlehemitische Kindermord* von den beiden anderen Braunschweiger Gemälden abweicht. Aber wir dürfen bei der Frage,ob echt oder unecht, die übrigen, nicht in Braunschweig befindlichen Bilder von Lastman nicht außer acht lassen. Indessen läßt sich bei dem in Frage stehenden Werk auch schon aus dem Vergleich mit dem Odysseusbild in Braunschweig allein soviel spezifisch „Lastmanisches" in dem *Bethlehemitischen Kindermord* feststellen, daß es weiterer Uebereinstimmungen mit den übrigen Werken kaum mehr bedarf. Etwas äußerliches z. B.: die auf der linken Seite am Boden kniende Mutter, welche zu dem rechts neben ihr stehenden Knecht, der eben zum tödlichen Streich auf ihr Knäblein ausholt, angsterfüllt aufsieht, trägt denselben weißen, mit grünen Streifen verzierten Turban wie die in der Mitte des Odysseusbildes weglaufende Dienerin. Bei genauerem Hinsehen wird man auch erkennen, daß es sich nicht nur um dieselbe Kopfbedeckung handelt, sondern überhaupt um das gleiche Modell. Noch ein anderer Kopf auf dem Odysseusbild hat außerordentliche Verwandtschaft mit einem auf dem Kindermord. Dort nämlich die über den Korb gebeugte und ängstlich nach links etwas in die Höhe blickende Begleiterin (mit dem Federschmuck über der Stirn)*), hier der über dem oben erwähnten Schergen sichtbare Kopf einer Mutter. Nicht nur Haltung und Blick stimmen überein, sondern auch die Form des

*) Dieser Kopf ist auch verwandt mit dem einer Frau auf einer Federzeichnung unseres Malers.

Gesichtsovales. In anderen Köpfen erkennen wir die nämlichen Personen anderer Bilder wieder. So hat der Alte mit dem Vollbart rechts vorn sehr viel Ähnlichkeit mit dem Joseph auf der Göttinger *Ruhe auf der Flucht*, während die Frau mit dem Kind im Arm ganz links im Mittelgrund deutlich die Erinnerung an die Mutter Gottes auf der *Flucht nacht Aegypten* im Museum Boymans in Rotterdam wachruft. Und dem schon erwähnten Kriegsknecht mit dem hübschen charakteristischen Kopf werden wir in dem Baßgeigenspieler auf dem David-Bild in Braunschweig wiederbegegnen (um nur eins von den Gemälden herauszugreifen, auf denen er vorkommt). Das sind Einzelheiten, Kleinigkeiten, denen man einiges Vertrauen entgegenbringen darf. Ein Blick auf die Hände tut ein übriges: nur Lastman kann diese groben, viereckigen Gebilde gezeichnet haben. Wenn wir dann ferner die Landschaft, die Behandlung der Bäume und Blätter prüfen, so finden wir hier wie da das gleiche Abwechseln von dunkeln mit hellen Baumgruppen, die kulissenartig hintereinander angeordnet sind, weiter an einzelnen belaubten Bäumen auf einmal ein paar verdorrte Äste, an denen nur einige Fäden herunterhängen. Schließlich sei noch des Hundes Erwähnung getan, den wir ganz ähnlich auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin gesehen haben, wie denn auch die Rasse der dort vorkommenden Pferde ihre Heimat auch nicht allzuweit entfernt hat von derjenigen der Rosse, auf denen die Bevollmächtigten des Königs Herodes herangeritten kommen. Zweifel an der Urheberschaft Lastmans können ausgeschaltet werden. E. Michel ist übrigens auch der einzige, der an der altüberlieferten Zuschreibung an Lastman Anstoß genommen hat.

Eine zweite Frage ist für uns nun die nach der zeitlichen Einordnung dieses *Bethlehemitischen Kindermordes* in das „Werk" Lastmans. Vosmaer meint, es repräsentiere eine spätere Periode als das 1609 datierte Odysseusbild in Braunschweig: weil es entschieden einen angenehmeren Eindruck mache als jenes daneben an der Seitenwand hängende ziemlich derbe Gemälde. Auch er berücksichtigt bei seinem Datierungsversuch nur diese drei Braunschweiger Bilder. Aber auch davon abgesehen geht es nicht an, allein aus der besseren Qualität eines Bildes in jedem Falle auf eine spätere Entstehungszeit zu schließen. Das Gegenteil trifft gerade bei Meistern zweiten und dritten Ranges nur zu oft zu. Dieser ganz allgemeine Gesichtspunkt

allein könnte also schon eher für eine frühere Datierung des Bildes sprechen, stünde es nicht dem 1608 datierten Rotterdamer, sowie dem Göttinger Bilde sehr nahe, viel näher als dem 1609 datierten Odysseusgemälde. Indessen sind zum Beweise noch einige tatsächliche Belege heranzuziehen. Abgesehen von den bereits angeführten Berührungspunkten mit den 1608 und um dies Jahr herum entstandenen Gemälden ist noch auf die überaus sorgfältige Ausführung der einen großen Teil des Bildes einnehmenden Landschaft hinzuweisen. Auf die liebevolle, fast kleinliche Ausarbeitung der einzelnen Baumblätter, der Turmruine (die an ähnliches bei Savery denken läßt), auch der Beleuchtung, die den Vordergrund etwas in den Schatten rückt, um desto helleres Licht auf die Landschaft auszubreiten. Der Maler macht sie absichtlich zu einem wesentlichen Bestandteil des Bildes und gibt sich bei ihrer Darstellung viel Mühe, um auch so die Aufmerksamkeit des Beschauers für sie wachzurufen. (Später verwendet er nur noch selten solchen Fleiß auf die Landschaft; sie tritt da meist sehr hinter dem Figürlichen zurück). Wir gehen wohl gewiß nicht fehl, wenn wir in der stärkeren Betonung des Landschaftlichen noch die direkte Nachwirkung des Elsheimerschen Einflusses erkennen. Denn die Landschaft bildete der deutsche Meister im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer mehr aus, ihr gab er, je älter er wurde, immer größere Feinheit und Selbständigkeit; ihr zuliebe werden die Figuren später nur Staffage, nachdem sie in seiner frühen Schaffensperiode an erster Stelle gestanden hatten. Wollen wir Figürliches bei Elsheimer und Lastman vergleichen, so müssen wir uns an die frühen vielfigurigen Werke Elsheimers halten, etwa an den *Brand von Troja* in München, wo z. B. auch so eine landsknechtähnliche männliche Figur mit Federbarett links herankommt, wie wir sie hier auf Lastmans *Bethlehemitischem Kindermord* wiederfinden. Auch Vosmaer machte schon darauf aufmerksam, daß der „Herodes zu Pferd" sehr stark an eine Figur Elsheimers auf einem Stich von Soutman*) erinnere. Wir sehen allenthalben engen Anschluß

*) „Rembrandt", Seite 72. Die (gegenseitige) Vorzeichnung zu diesem Stich, der sog. „Großtürke zu Pferd mit Gefolge", befindet sich im Britischen Museum in London, katalogisiert als Soutman. Sie ist wohl von Rubens nach Elsheimer; der Stich trägt auf dem einen Etat die Unterschrift P. P. Rub. pinxit, auf dem andern Adam Elzheimer invenit.

an Elsheimer, und zwar an dessen frühere Werke, sodaß wir auch auf diesem Wege eher an ein frühes Bild Lastmans denken müssen. Demnach möchte ich die Entstehungszeit dieses *Bethlemitischen Kindermordes* um 1608/09, eher noch etwas früher ansetzen.

Ob man es in die „erste Zeit von Lastmans römischem Aufenthalt" verweisen darf, wie Hermann Riegel*) meint, wage ich so ohne weiteres nicht zu entscheiden. Ich glaube eigentlich doch eher, daß es auf holländischem Boden, nach der Rückkehr aus Italien gemalt wurde. Die von Riegel beigebrachten Argumente für die ganz frühzeitige Entstehung: „die malerische Behandlung, namentlich die an einigen Stellen angebrachten Halbschatten, welche aus der Schule des Cornelis van Haarlem herstammen, und das Braun im Vordergrunde, welches der vlämischen Schule entlehnt ist", sind doch nicht unbedingt beweiskräftig, stehen übrigens einer späteren Ansetzung — kurz nach der Heimkehr aus Rom — nicht entgegen. Denn gerade in Holland beginnt sehr bald der Einfluß von Cornelis van Haarlem sowohl wie von vlämischer Seite bei Lastman fühlbar zu werden und die spezifisch Elsheimerischen Elemente im Stile Lastmans etwas zu verdrängen. Lastman fängt an sich nach und nach als selbständiger Künstler zu fühlen. Und indem er seiner besonderen Neigung nachgeht, in der er es später auch zu einem „ganz persönlichen Stil" bringt, fühlt er sich auch wieder zu den Meistern hingezogen, von denen er einst die ersten Lehren empfing. Vor allem ist es Cornelis van Haarlem, der in Holland wieder auf ihn einwirkt, sowohl was die Malweise, wie die Auffassung, ja auch etwas die Wahl der Vorwürfe betrifft; durch ihn wird er auch wieder mehr und mehr auf die Antike und die großen Italiener hingelenkt. Nur sieht er sie nunmehr immer weniger vom Standpunkt Elsheimers an, als wie von dem der Haarlemer akademischen Meister.

In dem Bilde *Odysseus und Nausikaa (100)* in Braunschweig können wir diesen holländischen Einfluß bereits wahrnehmen. Dies Bild weicht von den bisher betrachteten Frühwerken nicht unbeträchtlich ab. Von dem tieferen Nachhall Elsheimerischer Naivität und Stimmung, den wir in den ersten kleinen Bildern noch spüren konnten, ist hier — in den Figuren wenigstens — so gut wie keine Spur mehr vorhanden.

*) „Beiträge", Bd. II, Seite 205.

Etwa zwei Jahre Aufenthalt im Mutterlande, zwei Jahre in einem Kreise von Malern mit ganz anderen Intentionen genügten, um den in Lastman solange noch durch Elsheimer zurückgedämmten Geschmack an der gespreizten Phrase neu zu beleben. Gewiß, es ist nicht zu leugnen, daß auch in Elsheimers frühen Bildern noch wenig von der später zu Tage tretenden einfachen Stimmung, die weniger von seinen Figuren als vielmehr von seinen Landschaften ausgeht, zu finden. Auch seinen Figurendarstellungen merkt man stark die Modellpose an, es fehlte auch ihm zunächst der Blick für abgerundete Geschlossenheit figürlicher Kompositionen und die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze. Aber es stand dahinter doch ein Künstler, der, ein Fremdling in Rom, der italienischen Luft und der romanischen Ausdrucksweise zuerst noch ungewohnt, sich aber dennoch auch in der künstlerischen Landessprache auszudrücken versuchte, ohne natürlich gleich den Akzent des Ausländers abstreifen zu können. Je länger Elsheimer aber in Rom weilte, um so deutlicher erkannte er das Gebiet, auf dem er sich natürlich, seiner persönlichen Eigenart entsprechend, gut verständlich machen konnte; und seine Kunst wurde so zwar weniger italienisch, aber immer persönlicher, klarer und reiner.

In Lastman dagegen verlangte nicht in erster Linie das, was wir eine bestimmte künstlerische Grundstimmung nennen, nach Ausdruck. Er wollte zunächst wohl nur ein berühmter Maler werden, und es lag auf der Hand, daß er zur Erreichung dieses Zweckes den Weg einschlug, auf dem er andere zum gleichen Ziel hatte gelangen sehen. Was dem holländischen Publikum, dem „gebildeten", um diese Zeit gefiel, war leicht herauszufinden. Diese Gebildeten brauchten weniger künstlerische feine Stimmung, da sie sich an ihrer eigenen „Bildung" und „Geistreichigkeit" schadlos hielten. Selbst nicht natürlich in ihrem künstlerischen Empfinden, durften es die Kunstwerke, die ihnen zusagen sollten, auch nicht sein. Dabei hatten sie vor Italien einen nicht geringen Respekt.

Noch ein anderer Umstand wird hierbei für den Stil Lastmans mitbestimmend gewesen sein, nämlich der, daß das künstlerische Kolorit Amsterdams zu der Zeit, als Lastman aus Italien zurückgekehrt war, durch eine große Anzahl von aus Antwerpen her eingewanderten vlämischen Meistern eine ganz besondere Note aufwies.

Das waren zwar auch Künstler, die vorher fast alle in Italien studiert hatten, aber die Wirkung der italienischen Kunst und der Antike mußte auf sie, die von Natur lebhafteren Südniederländer, ganz anders gewesen sein, als auf ihre ruhigen, schwerfälligeren nördlichen Stammesgenossen. Die große Zahl der damals in Amsterdam ansässigen und tätigen vlämischen Maler ersehen wir nirgends besser als aus der Liste der auf der Nachlaßversteigerung des Gillis van Coninxloo im Jahre 1607 als Käufer auftretenden Künstler. Es lohnt der Mühe wohl, ihre Namen hier aufzuzählen. Wir finden da von Malern Barend van Someren mit seinem Schüler Daniel van den Bremden (Kupferstecher), Pieter Pietersz mit seinem Schüler Wijnand Pietersz. Die Maler Christiaen und David Colyns, Adriaen van Nieuland, Frans de Caersgieter, Hans van de Velde; François Badens mit seinem Schüler Philips Lysaert, Gerrit Bock (oder Buck) aus Brüssel, David Vinckeboons mit seinen Schülern Jacob Quina und Jacques van der Weyden, Pieter Stalpaert, Dirk Pietersz mit Pieter Jans Snoeck, Jan und Guilliam Basse, Hans und Pieter Bol, Joost Goemare und sein Schwager Jacob Savery, Cornelis Ketel mit seinen Schülern Gillis Smissaert, Pieter Geelkerken und David Dircksz, ferner Frans Pietersz de Grebber aus Haarlem, Corn. van der Voort mit Pieter Luycx, Paul Vredeman de Vries, Gerrit Appelman und Hendrik Stock, Isaak Castelyn, Pieter Isaaks mit seinen Schülern Jan Claesz., Huyg Pieters, Job Pauwels, François Venant und Avercamp. Von vielen dieser Meister kennen wir allerdings keine Werke mehr. Aber auch schon diejenigen, deren Kunst uns deutlich vor Augen steht, genügen, um zu zeigen, daß Lastman sich hier in der Heimat auch wieder einer stark ausgeprägten, aber nicht national-holländischen Kunstrichtung gegenübergestellt sah; sie konnte nicht ohne Einfluß auf den immerhin noch in der Entwicklung begriffenen Maler sein. Wir sehen also, wie die Verschiedenartigkeit der seinen Stil mitbestimmenden Faktoren wächst. Es wird auf diese Weise auch immer schwieriger, im einzelnen jeden dieser Einflüsse herauszusondern und in der Intensität seiner Nachwirkung abzuschätzen.

In dem Braunschweiger *Odysseus* finden wir zunächst wieder eine Annäherung an Cornelis van Haarlem. Am deutlichsten wohl in der Figur des Odysseus selber. Man sieht an ihm klar, wie sehr es Lastman um den schönen Akt zu tun war, den man wohl in

Vergleich zu dem ebenfalls in Braunschweig befindlichen Bild des Cornelis van Haarlem *Venus und Adonis*)* bringen darf. Der Adonis dieses Bildes und der Odysseus Lastmans sind Verwandte. Beide haben die Starrheit der exakten Modellstudie gemeinsam, beide ähnliche hölzern wirkende Arm- und Beinbewegungen, beide auch die gleichartige, zeichnerische sowohl wie malerische Behandlung. Erstere mag im allgemeinen korrekt, wenn auch etwas zu abgerundet sein, wo die Natur in Wirklichkeit eckiger ist. Ein Fehler, der z. B. dem zeichnenden Dilettanten häufig passiert, den der „Akademiker" aber mit Bewußtsein begeht. Die Schatten sind flau und trocken in ihrer bräunlichen Färbung. Auch sie runden und verweichlichen die Form zu sehr. Die paar Halbschatten, die sich gelegentlich finden, vermögen nicht den unangenehmen unfesten Charakter der doch ganz zeichnerisch-plastisch aufgefaßten Figuren zu beheben und ihnen malerische Reize zu geben. Das lehren vielleicht noch deutlicher die Falten der Gewänder. Sie sind, wie immer anerkennend hervorgehoben wurde, „schön drapiert" — aber sie haben eben dadurch an Natürlichkeit eingebüßt. Betrachten wir z. B. den Faltenwurf im Rock der Nausikaa. Die Querbrechung am linken Knie. Überall macht sich das Absichtliche und Gesuchte breit, ohne daß man gerade die innere Berechtigung des großen Aufwandes einzusehen vermag. Was die Art der Kostüme der Frauen betrifft, so denken wir etwa an solche auf vlämischen Bildern von Hendrik van Balen oder beispielsweise an die Kostüme auf einem dem älteren D. Teniers zugeschriebenen Bilde *Pan, Nymphen und Satyrn* im Hofmuseum in Wien, wo die Brüste in ähnlicher Weise völlig entblößt sind und das leichte Gewand durch ein über die Schulter gelegtes Band gehalten wird. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß Lastman direkt von ihnen die Vorbilder für seine Kostüme nahm, so ist doch immerhin die Tatsache zu konstatieren, daß sich

---

*) Ein zweites Exemplar in der Galerie Nostitz in Prag. Dies Bild ist mit dem Monogramm signiert und war nach dem Inventar vom Jahre 1819 auch noch 1605 datiert. Nach Riegel, „Beiträge", Bd. II, Seite 159, ist es nur eine alte Kopie von unbekannter Hand des Originals in Braunschweig, während die Direktion der Nostitz'schen Galerie es für ein sicheres Original hält. Die Echtheitsfrage der beiden Bilder kann hier nicht erörtert werden. Von Wurzbach erwähnt auch eine bezeichnete und 1603 datierte Wiederholung in Stockholm.

sein Geschmack hierin mit dem jener Vlamen eng berührt.*) Daneben finden wir zum ersten Mal bei Lastman auf diesem Bild ein größeres Stillebenarrangement aus Silber- und Goldgeschirr, wozu die Erzählung den äußeren Anlaß gab. Mit großer Ausführlichkeit hat er diese fürstliche Picknicktafel gemalt. Ueber einzelne Figuren haben wir schon beiläufig gesprochen. Sie äußern alle ihren Schrecken über die Erscheinung des nackten Odysseus in übertriebener Gestensprache und dabei doch in genau abgewogenen Bewegungen und Stellungen, die noch dazu nach italienischen Kompositionsregeln in gegenseitige (äußerliche) Beziehung gebracht sind. Links der kniende Odysseus. Rechts als Pendant dazu im Kontrapost eine Dienerin. Der gleiche Kunstgriff ist wiederholt bei Nausikaa und der Dienerin mit dem Turban; deren Handbewegungen korrespondieren mit denen der knienden rechts, während die Gesten der Königstochter mehr denen des Odysseus entsprechen. Das beste am ganzen Bild bleibt auch hier die Landschaft, weil sie auf den unter Elsheimers Einfluß entstandenen Naturstudien beruht. Wir finden die bekannten großen Eichenstämme, aber auch die feinblätterigen Bäume wieder, deren Laub durch feine Tupfen ganz reizvoll wiedergegeben wird. Von abgestorbenen Ästen hängen noch ebenso die Fäden herunter wie in seinen anderen Wäldern, die gleichen Felsen und Wasserfälle wie dort beleben hier die Waldesgegend. Ziegen suchen ihre Nahrung am Felsgestade, an dem das Meer brandet. Und am äußersten Felsenvorsprung erhebt sich eine runde Turmruine zum grau bewölkten Himmel. Das Kolorit des Bildes ist bunt und kühl. Bei männlichen Figuren gibt Lastman dem Fleisch einen rötlichbraunen Ton, während er den zarten Teint der Frauen als solchen durch einen weißlichen weniger schön als deutlich charakterisiert. Er schloß sich hierin an die allgemein übliche Gepflogenheit an.

In eine andere Welt versetzt uns das 1611 datierte Bildchen im Besitze von Herrn Baron Léon Janssen in Brüssel. Ein *alter Einsiedler (94)* sitzt in schlichtem Mönchsgewand in einer Felsengrotte und liest, das

*) Von Herrn Dr. O. Fischel wurde gelegentlich die Frage aufgeworfen, ob vielleicht Zusammenhänge mit dem italienischen Theater bestehen könnten. Insofern als auch der ältere Teniers gleiche Kostüme hat, der ja auch um die Wende des Jahrhunderts in Italien war, scheint eine solche Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Ich muß aber vorläufig von einer derartigen Untersuchung Abstand nehmen.

Haupt auf die Hand gestützt, in einem großen Buche. So tief ist er in die fromme Lektüre versunken, daß er der für Lastman wirklich hübschen Landschaft mit den gerundeten Baummassen und dem lustig plätschernden Waldbächlein im Hintergrund nicht achtet. Gewiß, das Bild vermag uns nicht in besondere Stimmung zu versetzen; dafür sind der Vordergrund, die Zeichnung und das Kolorit des Alten viel zu trocken und kühl. Die Gesichtszüge, das Auge des frommen Asketen vermögen uns auch nicht innerlich näher zu berühren. Wir verstehen höchstens, daß sich aus solch' einem Motiv eine Menge herausholen ließe an künstlerischen Stimmungswerten.

Bisher haben wir nur solche Gemälde betrachtet, auf denen die Figuren den wesentlichen Bestandteil ausmachen. Reine Landschaftsbilder — mit zurücktretender kleiner Figurenstaffage —, wie solche von Lastman in einigen alten Versteigerungskatalogen erwähnt werden, kommen in dem mir bekannt gewordenen noch erhaltenen Gemäldebestand nicht mehr vor. Man darf vielleicht, auch ohne sehr fehlzugehen, annehmen, daß derartige Bilder von unserem Maler nur in geringer Anzahl gemalt worden sind. Denn die Zahl dieser nur als Landschaft erwähnten Gemälde ist sehr gering im Verhältnis zu den Figurendarstellungen, den Historienbildern. Wie er als Landschafter arbeitete, davon können wir uns — abgesehen von den eben behandelten Gemälden — nur aus zwei graphischen Blättern eine deutlichere Vorstellung machen. Die beiden Radierungen, um die es sich handelt, sind nicht datiert, werden aber schwerlich einer späteren Zeit angehören — das heißt die Vorlagen dafür — und sind wohl am besten an dieser Stelle zu besprechen, da man sie als „Elsheimerisch“ zur ersten Periode Lastmans zu rechnen hat. Es sind zwei im Original verschollene Landschaften, deren eine in einer Radierung von S. Frisius, die andere in einer von J. van Noordt erhalten ist. Die Radierung von Simon Frisius*), die als „inventor“ Lastman nennt, führt uns in ganz kleinen Staffagefiguren eine Szene aus der Tobiasgeschichte vor: *der junge Tobias und der Engel (40)* nebst dem Hund ziehen ihres Weges, der sie durch eine schön komponierte, wirkungsvolle Gebirgslandschaft führt. Die ganze linke Seite nimmt ein Fluß ein, der zahlreiche Wasserfälle bildet und im

*) Geb. angeblich um 1580 in Leeuwarden oder Harlingen, gest. vor 1628 im Haag, wo er 1614 und später lebte.

Hintergrund von einem hohen, von einer italienischen Stadt bekrönten Felsenberg herunter kommt. Wir finden hier allenthalben bekannte Motive neben gleicher technischer Behandlung (soweit das nach der Radierung zu erkennen ist). Das rasche Dahinfließen des Wassers wird, besonders da, wo es über die Felsen schnellt, auch noch in der Wiedergabe durch die Radiernadel durch lange helle Linien markiert, in denen man noch das flotte Aufsetzen des mit Weiß gefüllten Spitzpinsels nachfühlt. Die zwei hohen Brückenbogen über den Fluß im Hintergrund fanden wir fast ebenso schon auf der Berliner *Taufe des Kämmerers* vom Jahre 1608. Diese Landschaft, von Frisius sauber in Stichmanier radiert, hat trotz der zusammengestellten Komposition doch etwas anziehendes an sich, einen gewissen großartig romantischen Zug, und gehört ohne Frage zu den besten Leistungen unseres Meisters. Ob Frisius ein Gemälde oder eine Zeichnung als Vorlage benutzte, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr entscheiden. Frisius, der nur wenig älter als Lastman ist, wird das Blatt wohl vor seinem Aufenthalt im Haag, wo er seit 1614 und später nachweisbar ist, vermutlich in Amsterdam radiert haben. Auch dieser Umstand spräche mit für eine frühe Entsehungszeit des Lastman'schen Originals.

Die andere rein landschaftliche Darstellung ist uns durch eine bezeichnete und datierte Radierung von Jan van Noordt*) überliefert. Auch sie ist ganz von der romantischen Stimmung, welche die römische Ruinenwelt in den nordischen Malern wachrief, erfüllt. Rechts erheben sich große Felsen, zerklüftet und mit bewohnten Höhlen oder Grotten. Auf der Höhe selbst steht die Ruine des graziösen Rundtempelchens von Tivoli, die wir nur auf den frühesten Gemälden Lastmans finden, auf der *Flucht nach Aegypten* in Rotterdam und auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin, beide 1608; auch die Anlage des Berges ist in diesen drei Fällen gleich. Sie gehen offenbar alle auf eine Naturstudie zurück. Links, nach einer Einsenkung, steigt der Boden wieder an und bildet so die Kulisse für die in der Ferne liegenden anderen italienischen Gebäude, von denen uns das breite runde mit dem flachen Kuppeldach noch eben in der Frisius'schen Radierung und auf dem Einsiedlerbild von 1611 begegnete. Das Ganze mit dem vielen Detail wirkt etwas zu reichlich und überladen — wie

*) Näheres über Jan van Noordt hat Dr. C. Hofstede de Groot in Oud-Holland, Bd. X. (1892), Seite 210ff. gegeben.

alle frühen Landschaftsgründe, die wir sahen. J. von Noordt hat das getreulich mit der Nadel wiedergegebenen. Daß die Radierung, auch wenn sie erst 1645 geätzt wurde, doch auf eine sehr frühe Arbeit Lastmans zurückgehen muß, darf wohl aus denselben Gründen, die wir oben anführten, mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Auch bei diesem Blatt ist dagegen nicht genau festzustellen, ob es auf ein Gemälde oder auf eine Zeichnung Lastmans zurückgeht.

* *

*

II

Vosmaers Darlegung der ersten Periode im Entwicklungsgang unseres Malers deckt sich im großen und ganzen mit dem Bild, das wir uns von seiner Tätigkeit in den Anfangsjahren seiner künstlerischen Laufbahn machten. Der Vosmaer'schen Schilderung der „Uebergangszeit" vermögen wir jedoch nicht mehr zuzustimmen. Sie erweist sich als falsch, weil Vosmaer zur Grundlage ihrer Darstellung die drei Bilder in Braunschweig machte, in denen nach ihm diese zweite Periode des Ueberganges klar zum Ausdruck kommt. Insofern können wir Vosmaer noch beipflichten, als auch wir in dem Odysseusbild von 1609 die ersten Anfänge einer von Elsheimer wieder abrückenden Kunstweise sich äußern sehen, aber wir wiesen auch bereits auf den Irrtum hin, den Vosmaer mit der späteren Datierung des *Bethlehemitischen Kindermordes* begeht; und wir müssen das dritte der Braunschweiger Gemälde, dessen Jahreszahl Vosmaer im Anschluß an die älteren Kataloge fälschlich 1613 las, während sie in Wirklichkeit 1618 ist, als typisches Beispiel für die Uebergangszeit also schon aus rein zeitlichen Gründen ausschalten.

Den weiteren Verlauf der künstlerischen Entwicklung Lastmans stellt Vosmaer dar erstens unter Zugrundelegung des caravaggiesken Halbfigurenbildes *Manoah und seine Frau, denen der Engel erscheint*, das 1864 im Museum Boymans in Rotterdam verbrannt ist. Da gar keine Abbildung von dem Bilde mehr vorhanden ist, so können wir es in unserer Studie nicht mit in Rechnung ziehen. Auch sonst vermögen wir ihm als H a l b f i g u r e n bild in der Manier Caravaggios

nur wenig Bedeutung beizumessen, weil es, anscheinend das einzige wirkliche caravaggieske Bild mit lebensgroßen Halbfiguren, weder signiert noch datiert war, sodaß seine Authentizität als Werk Lastmans für uns durchaus hypothetisch bleiben muß.

Weiter baute sich Vosmaers Schilderung des künstlerischen Entwicklungsganges unseres Malers auf dem jetzt im Haag befindlichen Gemälde der *Auferweckung des Lazarus* auf, dessen von ihm 1632 statt 1622 gelesene Jahreszahl wieder Anlaß zu irrigen Folgerungen geben mußte. Zu diesen Trugschlüssen kamen zuguterletzt auch noch die im Hinblick auf das von Lastman angeblich 1629 gemalte Haarlemer Bild der *Anbetung der Hirten,* das überhaupt nicht von Lastman herrührt*), geäußerten Ansichten, durch die das Bild vom Ende der Entwicklung unseres Malers vollends verwirrt wurde. Uns stehen zur Behandlung der nächsten Zeit nach 1609 bezw. 1611 vier datierte Gemälde zur Verfügung: eines aus dem Jahre 1613 und drei 1614 datierte, von welchen Vosmaer nur zwei kannte, und diese auch nicht einmal im Original oder aus Abbildungen, sondern nur aus Gedichten und Katalogbeschreibungen (aber auch wieder nicht ihr Datum). Von der Existenz der beiden anderen hatte er aber gar keine Kenntnis.

Aus der Betrachtung dieser vier Gemälde werden wir sehen, daß sie — solange nicht noch andere Bilder auftauchen — als die ersten Vertreter einer anderen Schaffensperiode Lastmans zu gelten haben, die allerdings ziemlich plötzlich und unvermittelt einzusetzen scheint, wahrscheinlich aber nur deshalb, weil sich in der Reihe der datierten und datierbaren Werke zwischen 1611 und 1613 eine Lücke befindet. Die eigentliche Übergangsperiode muß sich in diesen Jahren 1609—1611—1613 vollzogen haben. Ihr gehören aber auf keinen Fall die beiden Bilder *Bethlehemitischer Kindermord* und *König David im Tempel Harfe spielend* in Braunschweig an, auf die Vosmaer mit seine Ausführungen über die Übergangsperiode stützt.

Im Jahre 1613 stellte sich Lastman eine im Vergleich zu den von uns bisher kennen gelernten Arbeiten eine besonders große und schwierige Aufgabe, diesmal nicht im Anschluß an Elsheimer, sondern an Raffael. In diesem Werke, dem großen Gemälde in der Bremer Kunsthalle, das den *Sieg Konstantins über Maxentius an der milvischen*

*) Vergl. darüber den Abschnitt über die Pieter Lastman fälschlich zugeschriebenen Gemälde.

Brücke (112) darstellt, steckt andererseits aber auch eine Menge von Motiven, die an Rubens denken lassen und die geradezu zu der Erwägung führen, ob nicht vielleicht dieser unserem Maler zu jenem umfangreichen Bild den ersten Anstoß gegeben hat. Für die Lösung dieser Frage wäre es gewiß von Belang, wie auch sonst sehr interessant, wenn man den Auftraggeber dieses in der hölländischen Kunst vielleicht überhaupt nur einmal, durch Lastman, behandelten Themas nachweisen könnte. Denn daß Lastman nicht aus sich selbst an jene große Leinwand herangegangen ist, das mit einiger Sicherheit anzunehmen, sind wir aus der ganzen Art des damaligen Betriebes, wo die Künstler nicht frei — für Ausstellungen etwa — schufen, sondern Aufträge ausführten, wohl berechtigt. Noch dazu bei einem so großen Gemälde wie dieses hier. Wir können die Geschichte des Bildes aber nur bis ins Jahr 1710 zurückverfolgen. Damals befand es sich in der Galerie von Salzdahlum und hing dort „in Herzogs Zimmer“, woraus wohl auf eine besondere Wertschätzung desselben von Seiten des Herzogs geschlossen werden darf. Wer es vordem besaß und für wem es gemalt wurde, entzieht sich leider unserer Kenntnis. Es muß deshalb auch dahingestellt bleiben, wie Lastman gerade an die Behandlung dieses Themas kam. Nachdem die Aufgabe einmal gestellt war, mußte er sich aber des großen nach Raffaels Entwurf in der Sala di Constantino des Vatikans von Giulio Romano ausgeführten Freskos erinnern, nach dem er an Ort und Stelle gewiß auch einige Studien angefertigt hatte. Und wenn das nicht der Fall gewesen sein sollte, so besaß oder kannte er ohne Frage einen Stich danach. Daß sich der Elsheimerkreis stark nach Raffael bildete, dafür ist vielleicht die Gruppe des seinen alten Vater Anchises auf dem Rücken tragenden Aeneas auf Elsheimers Bild des *Brandes von Troja* in der Münchener älteren Pinakothek das beredtste Zeugnis. Diese Gruppe geht auf Raffaels *Brand im Borgo* in der Stanza dell' Incendio zurück, wo links vorn ganz ähnlich ein junger Mann seinen alten Vater aus dem brennenden Stadtteil herausträgt*). Lastmans *Konstantinschlacht* bedeutet aber dem Werke Raffaels gegenüber doch eine durchaus selbständige Bearbeitung des Themas. Von vornherein ist sie natür-

*) Cl. Moeyaert hat diese Gruppe ebenfalls — und zwar in engerer Anlehnung an Elsheimer als an Raffael — dargestellt auf einer flüchtigen, aber ziemlich großen Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin.

lich als Staffeleibild an Umfang viel kleiner, in der Zahl der Figuren beschränkter. An die Darstellung solcher Massengruppen, wie sie das Fresko aufweist, wagte sich Lastman doch nicht. Er beherrschte ja auch bei weitem noch nicht in der Weise die menschliche Gestalt, um mit ihr frei und ungezwungen auf dem Bilde schalten und walten zu können. Vielmehr war er noch stets eng ans Modell gebunden. Nehmen wir an, daß Lastman noch einige Studienzeichnungen nach jenem Fresko besaß, so werden wir bei einer Figur sofort das Vorbild wiedererkennen. Die große Rückenfigur des mit dem Speer ausholenden Kriegers auf der linken Seite vorn. Wie dieser spreizbeinig über dem Halse des mit seinem Reiter zu Boden gesunkenen Rosses dasteht, so ähnlich kämpft auch bei Raffael der nur mit dem Panzer bekleidete Krieger links von dem Schimmel. Gewiß, im einzelnen sind kleine Veränderungen vorhanden, aber die ganze Figur selbst, die Haltung, geht weit über Lastmans Auffassen und Gestalten hinaus. Diese Kriegerfigur kehrt übrigens auch bei Raffael wieder, und zwar in den Loggien auf dem Feld *Josua heißt die Sonne stillstehen,* und nochmals auf dem mit *David und Goliath.* Diesen beiden letzten steht der Lastmansche Krieger sogar noch näher, aber die Stellung über dem hingestürzten Pferd weist doch auch auf die Verwendung jenes Kriegers auf dem Fresko der Konstantinschlacht selbst hin. So ist es mit noch manchen anderen Figuren: der Schimmelreiter Lastmans wird immerhin in eine gewisse Beziehung zu dem Konstantin des Freskos gebracht werden müssen. Aber im Ganzen sind doch auch die einzelnen Figuren als Neuschöpfungen Lastmans nach dem lebenden Modell anzuerkennen. Sein geistiges Eigentum ist vor allem auch die ganze Anlage und Komposition auf der fast quadratischen Fläche. Auf der linken Seite bildet die Figurenmasse ein rechtwinkeliges Dreieck mit der Bilddiagonalen als Hypotenuse. Auf der rechten Seite bilden die von der Brücke in den Fluß herunterstürzenden Krieger die Senkrechte; wir haben also als Grundschema die gegen ein Dreieck gestellte Senkrechte. Sie geben so gewissermaßen die Seitenkulissen für die Mittel- und Hintergrundsdekoration ab, welch' erstere von dem mächtigen Brückenbogen gebildet wird, unter dem hindurch man dann auf die den Hintergrund einnehmende italienische Flußlandschaft mit Hügeln und Ruinen blickt, wo sich in kleinem Maßstab der Kampf fortsetzt.

Die von der berstenden Brücke rechts herabstürzenden Menschenmassen lassen unwillkürlich an Rubens denken. Man kann sich nicht gut vorstellen, das Lastman ganz von selbst auf dies Motiv gekommen sein sollte, das wir bei Raffael, der die Brücke überhaupt stark in den Hintergrund gerückt und nebensächlicher behandelt hat, nicht finden. Wohl aber wäre es denkbar, daß Lastman jene Werke mit den gewaltigen Menschenstürzen von Rubens kannte. Aller Wahrscheinlichkeit nach war das der Fall mit der *Auferstehung der Gerechten* in München, (wo freilich der Zug von unten nach oben geht); oder bestehen vielleicht Zusammenhänge mit dem *apokalyptischen Weib* in München, dessen Entstehungszeit um 1610/12 angenommen wird? Oder aber, wie steht es etwa mit einer Beeinflussung Lastmans durch Rubens' *Amazonenschlacht?* Allerdings müßte man dann mit Max Rooses*) ihr von Rubens' Neffen Philipp mit „um 1615“ angegebenes Entstehungsdatum etwas früher, bald nach der Rückkehr des Rubens aus Italien, um 1610/12 annehmen. In diesem Falle könnte man sich verleitet fühlen, die Arbeit Lastmans als ein in unmittelbarem zeitlichen und kompositionellen Anschluß an Rubens Werk anzusehen. Der Amazone, die bei Rubens links nach dem Fluß zu reitet und sich noch gegen ihre Verfolger umblickt, entspräche bei Lastman der ebenfalls nach rechts in das Wasser flüchtende Schimmelreiter. Ohne Frage besteht zwischen den beiden Figuren mehr als eine bloß zufällige Aehnlichkeit.

Dagegen ist es nicht möglich, daß Lastman von Rubens' eigener Darstellung desselben Gegenstandes beeinflußt worden ist. Seine heute in der Wallace-Collektion in London befindliche Skizze der *Niederlage und des Todes des Maxentius* ist nämlich erst lange nach 1613 entstanden. Sie gehörte zu einer Reihe von 12 Oelskizzen, nach denen die Rubensschüler die von König Ludwig XIII. bestellten Kartons für Tapeten mit der Geschichte Konstantins anzufertigen hatten. Die ersten vier dieser Kartons waren Ende November 1622 in Paris eingetroffen. Die zwölf Skizzen waren unsprünglich in der Galerie Orléans und wurden dort von Nic. Tardieu gestochen.**)

Werfen wir jedoch noch einen Blick auf das Lastmansche Werk als solches unabhängig von den Beeinflussungen, in seiner Bedeutung

*) Rubens, leven en werken, 1903, Seite 139.

**) Vergl. M. Rooses, L'Oeuvre de Rubens, Bd. III, Seite 212ff.

für den Entwicklungsgang unseres Malers. Mit diesem Gemälde hat Lastman einen ganz gewaltigen Ansatz gemacht. Er stellte sich vor eine Aufgabe, deren gute Lösung einen ganzen Künstler forderte. Und nach den voraufgegangenen Bildern erwartete man gewiß nicht ein derartiges Werk. Mit Ausnahme des *Bethlehemitischen Kindermordes,* der jedoch sehr frühe und in Anlehnung an Elsheimer, sowie, was das Thema betrifft, auch ganz im Sinne der Tradition eine ähnliche Aufgabe insofern bedeutet, als miteinander kämpfende Menschen wiederzugeben sind — so steht dennoch diese *Konstantinschlacht* im „Werke" Lastmans ohne vorbereitende Arbeiten da und blieb auch ohne Nachfolge. Abweichend ist auch die Signatur. Während die auf den vorher kennengelernten Gemälden nur aus dem Monogramm bestand, trägt dieses Bild den vollen Namen, P. Lastman fecit 1613, in schön verschnörkelter Kursivschrift, mit sichtbarer Befriedigung auf das vollendete Werk aufgemalt.

Mag uns das Gemälde künstlerisch auch nicht völlig befriedigen: angesichts dessen, was um jene Zeit in Amsterdam in solchem Genre hervorgebracht wurde, können wir ihm unsere Anerkennung doch nicht versagen. Höchst interessant ist das Bild auf jeden Fall schon allein des Themas wegen. Und auch koloristisch ist es nicht einmal so übel. Es hat, trotz der kräftigen Lokalfarben der verschiedenen Gewänder etwas toniges. Als dekoratives Wandbild — losgelöst aus dem Rahmen einer Galerie, wo ihm durch den sich aufdrängenden Vergleich mit zahlreichen künstlerisch viel höher stehenden Werken — auch aus anderer Zeit — Abbruch getan wird, würde es seinen Platz sehr gut ausfüllen. Auf Lastmans kunstliebende Zeitgenossen in Amsterdam wird das Gemälde sicherlich großen Eindruck gemacht haben und vielleicht hat es den Ruhm unserės Malers eigentlich begründet. Wichtig ist, daß — für uns — mit ihm eine andere Periode im Schaffen Lastmans einsetzt. Von der mehr beschaulichen gemütvollen Art Elsheimers ist Lastman nun geschieden. Aus dem Maler kleinerer Bilder ist der Maler großer Historien geworden, der „bedeutende Vorwürfe" in einer bedeutenden und würdigen Komposition auszuführen gedenkt. Er ist somit den umgekehrten Weg gegangen wie Elsheimer: dieser kam vom „Großen" zum Kleinen, zum intimen Reiz der Natur; Lastman, der sich anfangs in Rom auch auf diese Bahn leiten ließ, verläßt sie in Holland nur zu bald wieder. Vielleicht

hat das flache holländische Landschaftsbild, wo das an italienische Höhenlinien gewöhnte Auge vergeblich nach einem Anhaltspunkt sucht, seine eigenen Reize dem Heimgekehrten nicht zu enthüllen vermocht, ihn sicher aber nicht künstlerisch anregen können. So zehrte er von der Erinnerung und den mitgebrachten Studien und ließ sich im übrigen in das Fahrwasser des holländischen Akademismus hineinziehen.

Ein zweites 1613 datiertes Gemälde, *Christus am Kreuz (77),* das auf der Versteigerung Schippers in Berlin 1900 vorkam, ist mir nur aus der dem Versteigerungskatalog beigefügten Abbildung in Autotypie bekannt. Danach ist jedoch nicht zu entscheiden, ob das Bild wirklich von Lastman herrührt. Ist es von ihm, was mir aber nicht sehr wahrscheinlich vorkommt, so dürfte es nichts wesentlich neues für seine Entwicklung bieten.

Die aus dem folgenden Jahre 1614 datierenden Gemälde zeigen dagegen den Meister auf dem nunmehr eingeschlagenen Wege zur Historienmalerei weiterschreiten. Es sind in erster Linie die beiden Pendants *Paulus und Barnabas in Lystra (88)* und der *Opferstreit zwischen Orest und Pylades (98).* Beide Gemälde waren lange Zeit verschollen. Erst vor wenigen Jahren sind sie wieder aufgefunden und als die hochberümhten Werke, die sie einst waren, wiedererkannt worden; das erstere durch Dr. A. Bredius, der es 1902 in Berlin bei Prof. Hauser sah, als das durch Joost van den Vondel besungene Werk Lastmans*). Der Besitzer dieses Bildes, Graf Stetzki, hatte dann die Liebenswürdigkeit, das Gemälde eine Zeitlang leihweise dem Mauritshuis im Haag zu überlassen**). In dem andern, jetzt im Rijksmuseum in Amsterdam befindlichen Gemälde, auf das mich s. Z., als es noch im Berliner Kunsthandel war, Herr Dr. Valentiner freundlichst aufmerksam machte, konnte ich das von Joachim Oudaen besungene Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades* und — noch bevor ich etwas von der Jahreszahl neben der Signatur wußte — das Pendant zu dem *Paulus und Barnabas in Lystra* erkennen***). Beide Gemälde sind Pietro Lastman fecit 1614 signiert

*) Kunstchronik, 1903, Spalte 30 und 56; Journal des Débats, 1902, Nr. vom 20. August.

**) Vergl. W. Martin, Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, Bd. III, Seite 263.

***) Vergl. meinen Aufsatz im Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, 1908, Seite 39 ff.

in einer ähnlichen, nur nicht ganz so schnörkelreichen, etwas kursiven Schrift wie das Bremer Bild. Diesmal ist auch der Vorname voll ausgeschrieben und zwar italienisiert: Pietro. Ihre Abmessungen sind gleich und stimmen mit den in alten Versteigerungskatalogen gegebenen Maßen überein. Komposition und Malweise lassen sie auch deutlich als gleichzeitig entstandene Gegenstücke erscheinen. Der Inhalt tut ein weiteres. In einem Falle wird der feste Glaube zweier Apostel an Gott gefeiert und im anderen die unverbrüchlich feste Freundschaft zweier Jünglinge gepriesen, also Glaube und Treue.

Auf jedem Bild spielt ein feierlicher Opferzug die Hauptrolle. In Feiertagskleidern kommen die Festteilnehmer mit Fackeln, Weihgeschenken, Opfertieren in langem Zuge, dem die Musik voranschreitet, heranmarschiert, um vorn vor dem Altar Halt zu machen. Hier befinden sich bereits die handelnden Hauptpersonen und machen ihre große Gebärde, auf die die Festgenossen mit mehr oder weniger Interesse ihre Blicke richten. Bezüglich der Einzelheiten in der Art und Weise der Charakterisierung der Figuren, der malerischen Behandlung ist zu unseren früher gemachten Beobachtungen nicht viel neues hinzuzufügen. Eigentlich jede Figur ist für sich nach dem Modell gezeichnet und dann in das Kompositionsschema eingefügt. Ein innerer Zusammenhang der Figuren und Gruppen untereinander besteht nicht. Der Zeichnung der Figuren kann man Fehlerhaftigkeit nicht nachsagen, nur daß die Hände und Füße wie immer zu groß und plump sind. Dagegen sind „zijne kleederen natuurlijk en vlak geplooit". Die Farben sind etwas flüssiger aufgetragen als früher, die Farbenstimmung des Ganzen aber ist noch in jenem kühlen, blaugrünen Ton gehalten, der auch für die frühen Bilder charakteristisch ist. Das Hauptmotiv der Komposition, die große Linie derselben, bildet der in weitem Bogen vom Hintergrund nach vorn schreitende Opferzug. Über die Köpfe der Vordergrundsfiguren läßt sich ungefähr eine nach beiden Seiten ansteigende Kurve ziehen, über der das Auge freien Ausblick nach dem Hintergrund mit Tempel, Stadt, Obelisk und Bildsäule hat. Bei einem Nebeneinanderhängen der Gemälde würde man dem *Paulus und Barnabas*-Bild wohl den linken, dem andern den rechten Platz geben; die Vordergrundsfiguren fügen sich so in der Mitte gut aneinander an: an die aufrecht stehende Jünglingsfigur dort ganz rechts schließt sich die stehende Figur des

Henkers ganz links auf dem *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* an. Beide stehen mit dem Rücken gegeneinander.

Bei dem Thema *Paulus und Barnabas in Lystra* ist man geneigt, einige der zahlreichen anderen Behandlungen dieser Geschichte zum Vergleich mit dem Lastmanschen Bilde heranzuziehen. Manche wird Lastman vielleicht gekannt haben, und sie mögen vielleicht auch einen gewissen Einfluß auf seine Darstellung ausgeübt haben. Daß eines oder das andere aber entscheidend gewirkt und seine Komposition wesentlich bestimmt habe, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Elsheimer hat das *Opfer in Lystra* in einem frühen Bilde (in Frankfurt a. M.) behandelt. Daß er „durch die Darstellung auf Raffaels Teppichen bestimmt wurde", wie Valentiner meint*), ist wohl kaum anzunehmen, denn das Bild ist in der Komposition und in Einzelheiten völlig unabhängig von Raffael. Und ebenso dürfte Lastmans Komposition dieses Gegenstandes, die von der Elsheimers noch mehr abweicht, als dessen eigene von Raffael nicht durch Elsheimers Bild angeregt sein, was Valentiner an derselben Stelle auch annimmt. Lastman läßt die ganze Szene nicht innerhalb der Stadt, sondern draußen vor den Toren sich abspielen. Er ist auch deutlicher, drastischer als Elsheimer im Erzählen des Vorganges. Die beiden Apostel stellt er links auf eine Estrade, sodaß sie die anderen Figuren überragen, und die ausgestreckten, sich scharf vor dem Himmel abhebenden Arme des Barnabas ziehen sofort die Aufmerksamkeit des Beschauers zuerst auf die Helden. Vor allen Dingen hat aber Lastman etwas in seine Darstellung hineingebracht, was weder bei Raffael noch bei Elsheimer zu finden ist: den langen heranschreitenden Zug der Menschen, der sich bis weit in den Hintergrund des Bildes fortsetzt. Man ist versucht, hierzu irgend eine Anregung in dem berühmten *Triumphzug Cäsars* von Mantegna zu sehen, den Lastman gewiß gekannt haben wird. Indessen läßt sich das nur ganz vermutungsweise sagen, da Übereinstimmungen in Einzelheiten, die ein direktes Zurückgehen auf Mantegnas Werk als Vorbild gewiß machen könnten, fehlen. Am ehesten ließen sich auf dem Amsterdamer Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades* die ganz rechts herankommenden Musikanten, der Muschelhornbläser, mit denen auf dem achten Bild des jetzt in Hamton Court befindlichen Originales von Mantegna vergleichen, auch der

*) Rembrandt und seine Umgebung, Seite 108 Anmerkung 3.

Knabe mit dem Tamburin vorn fast in der Mitte dort mit dem jungen Triangelschläger bei Lastman. Abgesehen davon auch die Masken, Götterbüsten, Rüstungen u. s. w., die auf Stangen einhergetragen werden.

Ganz allgemein darf man wohl, was diese Art von Festzügen und Begegnungen von zweien betrifft, auf Venedig verweisen. Dort waren jene Prozessionen und festlichen Aufzüge auch in Wirklichkeit in hohem Schwange. Die Maler — man denke an Gentile Bellini, Carpaccio — haben sie mit Vorliebe dargestellt, ebenso wie man (z. B. bei Carpaccio) Predigten eines auf einem Postament stehenden Heiligen findet, die man auch mit einem gewissen Recht etwa neben Lastmans *Opfer in Lystra* stellen darf (*Predigt des heiligen Stephanus* im Louvre, *Predigt des heiligen Markus* in Berlin*)). In diesem Zusammenhange dürfte auch beiläufig darauf hingewiesen werden, daß noch heute in Holland bei besonderen Gelegenheiten Aufzüge sehr beliebt sind. So werden alle fünf Jahre von den Universitäten und technischen Hochschulen große „Maskeraden" veranstaltet, bei denen zuweilen auch die Königin als Zuschauerin zugegen ist.

Die beiden langen Gedichte, die auf die Gemälde gemacht wurden, von Hollands größtem Dichter Joost van den Vondel das eine, das andere von Joachim Oudaen, deuten darauf hin, daß sich die Bilder damals großer Berühmtheit erfreuten, d. h. wohl sofort nach ihrem Entstehen und zu Lebzeiten Lastmans. Auch der Umstand, daß sie sich später, nach 1676, dem Datum der Versteigerung R. v. d. Wolf, in dessen Besitz das eine Bild bereits 1657 war, zusammen in der Sammlung des Jan Six befanden (der das von Vondel besungene schon lange besaß), weist darauf hin. Und noch mehr die hohen Preise, die noch im Jahre 1702 für jedes dieser Gemälde bezahlt wurden, nämlich 230 und 200 Gulden. Höhere Preise brachten auf jener Auktion des Nachlasses von Jan Six nur noch einige Bilder von Rembrandt, so Nr. 38 *Predigt Johannis des Täufers,* Grisaille (jetzt in Berlin): 710 fl., *Porträt der Saskia* (jetzt in Cassel, Bode Nr. 150): 510 fl., während Nr. 40, ein „sehr gutes" Bild *Abraham bei den Engeln* von Rembrandt nur 31 fl. 10 stuiver brachte. (Dies letztere wird

*) Rembrandt hat eine Zeichnung Carpaccios, jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, die auch so eine Predigt eines Heiligen darstellt, genau kopiert. (Abbildungen in Preuß. Jahrbuch, 1894, bei Hofstede de Groots Aufsatz „Entlehnungen Rembrandts".

nach Hofstede de Groot*) das Gemälde in St. Petersburg, Bode Nr. 223 sein. Nach Vosmaer**) war es ein $6^{1}/_{2}:8^{1}/_{2}$ Zoll großes Bild, 1646 datiert und von John Smith***) unter Nr. 2 beschrieben, nach dem es in den Sammlungen Benj. West (versteigert 1820, 290 gs.), J. Haldiman und zuletzt 1636 in der Sammlung Richard Sanderson in London war. Das Bild der Eremitage ist viel größer, 121,5 : 162,5 cm, und um 1636/37 zu datieren). Von anderen Bildern, die auf jener Versteigerung vorkamen, seien noch erwähnt: Nr. 37 *Die drei Könige* von Jan Schorel: 30 fl., Nr. 41 Ein großes Stück, eine *Morgenstunde* von Jan Asselijn: 112 fl., Nr. 48 *Simeon im Tempel* von Jan Lievens: 50 fl., Nr. 57 *Schachspieler* von Lukas van Leyden: 30 fl., Nr. 86 *Ein stilles Wasser mit Schiffen* von Jan van Goyen: 18 fl., Nr. 89 Lebensgroße *Porträts eines Mannes und einer Frau* von Frans Hals: 32 fl.†). Auch unter den Preisen, die für Lastmans Bilder im allgemeinen bezahlt wurden, nehmen die hier auf der Auktion Jan Six erzielten — soweit wir nach den noch erhaltenen Angaben urteilen können — eine hervorragende Stelle ein. Man muß bedenken, daß diese Preise Anfang des 18. Jahrhunderts bezahlt wurden, in dessen Verlauf alle bekannten Bilder von Lastman weit unter 100 fl. Marktwert besitzen.

Aber auch an sich betrachtet, bedeuten diese beiden Gemälde im Vergleich zu dem, was Lastman früher malte, einen Fortschritt — auf dem Gebiete des Historienbildes. Mit ihnen hatte er das getroffen, was das gebildete Publikum gern hatte. Wo es sich mit Behagen in die ihm bekannte Erzählung an der Hand des Gemäldes hineinversetzen und dieses prüfend mit dem Text vergleichen konnte. Die langen Gedichte sind so auch sehr bezeichnend für die Art des Kunstgenießens und Kunstverstehens jener Kreise, für die Lastman hiermit zur berühmten Modegröße wurde. Von nun an ändert sich nichts wesentliches mehr in seiner Gestaltungsweise, er hatte es nun nicht mehr weiter nötig, nach Dingen zu suchen, durch die er besonders gefallen könnte.

---

*) Die Urkunden über Rembrandt, Seite 444.

**) Rembrandt . . . ., Seite 264 und 540.

***) A Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters . . . ., Bd. VII, London 1836.

†) Vergl. Oude Kunst in Nederland. Etsen van Wilm. Steelink... met Tekst van J. F. van Someren, Seite 10.

Fassen wir dies alles zusammen, so dürfen wir gerade von diesen beiden Gemälden, wozu auch noch die *Konstantinschlacht* zuzurechnen ist, mit dem meisten Recht als von seinen „Hauptwerken" sprechen, wenn auch diese Bezeichnung noch für einige andere Gemälde in Katalogen und dergl. in Anspruch genommen wird.

Ein drittes Bild aus dem Jahre 1614, das nach Semeonoff*) die *Karawane der Frau des Abraham auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek (3)* darstellt, befand sich früher in der Sammlung Solovieff in St. Petersburg. Wo das Bild jetzt ist, konnte ich leider nicht ermitteln, auch ist mir keine Abbildung danach bekannt geworden. Es wäre eine Vergleichung mit den beiden anderen Gemälden gewiß interessant gewesen, da es auch wieder einen Zug von Menschen wie jene darstellt. Und ebenso wäre es interessant gewesen, ihm das zehn Jahre später gemalte Bild des *Abraham mit den Seinigen auf dem Wege nach Kanaan* in der Sammlung A. Lürman in Bremen vergleichsweise entgegenzusetzen.

Das Thema ist in Holland nicht oft behandelt worden. Bei Moeyaert finden wir es wieder in dem ehemals in der Sammlung W. Dahl in Düsseldorf gewesenen Bilde von 1628, *Abraham, der von Gott die Weisung erhält, in das Land Kanaan zu ziehen,* das sich jetzt im Besitze von Herrn D. S. Granaat in Amsterdam befindet. Von Moeyaert**) wurde vielleicht Paul Potter angeregt, von dem ein Bild von 1640, *Einzug Abrahams in Kanaan* vom Germanischen Museum in Nürnberg 1892 auf der Versteigerung Höch erworben sein soll***). („Die Herden sind hier zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht. Die Figuren sind noch steif und konventionell und verraten, wie die Landschaft, den Einfluß von Moeyaert" †).

Für Lastman selbst dürfte die Anregung zu solchem Thema aus Italien gekommen sein, und zwar von Seiten der Bassani, die mit Vorliebe solche Vorwürfe behandelten, die Gelegenheit boten, eine unterwegs befindliche Viehherde mit Hirten darzustellen.

---

*) Katalog seiner Gemäldesammlung, 1906, Seite XXXI.

**) Nach Bredius ist er Paul Potters Lehrer in Amsterdam.

***) Ich habe das Bild im Germanischen Museum nicht finden können, auch nicht im Katalog von 1909.

†) Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen, II. Aufl., Seite 178.

In demselben Jahre 1614 sehen wir Lastman noch ein anderes Problem behandeln, die Darstellung des nackten weiblichen Körpers. Um den im Rahmen einer biblischen Geschichte darstellen zu können, wählte er, wie es so oft geschah, die Susannaerzählung. Das Gemälde ist erst in jüngster Zeit in Deutschland bekannt geworden und gegenwärtig vom Besitzer, Herrn Staatsrat P. Delaroff in St. Petersburg, dem Kaiser Friedrich-Museum zur leihweisen Ausstellung überlassen worden.*) Besonderes Interesse verdient das Bild in erster Linie aus dem Grunde, weil es vom jungen Rembrandt in einer Rötelzeichnung kopiert wurde und bei seiner eigenen Behandlung des Susannathemas später nachwirkte. Wir werden darauf an anderer Stelle näher eingehen. Hier ist nur festzustellen, daß das Bild mit dem rosa schillernden Gewand des rechts stehenden Alten, dem braunen des andern und dem blauen Mantel, auf dem die Susanna sitzt, alles vor einer dunkelgrünen Blätterwand, koloristisch sehr befriedigt. Störend wirkt nur der knitterige unnatürliche Faltenwurf in dem Gewand des einen Alten. Es ist nicht ganz klar, ob Lastman dadurch die Dünne des Stoffes besonders hervorheben wollte, oder ob er damit die innere Erregung des in seiner vorgebeugten Haltung auch nicht sehr gut wirkenden Alten auch äußerlich andeuten wollte. Jedenfalls sind sie in diesem Falle besonders fahrig und kraus.

Wir können bei Lastman gewissermaßen zwei Hauptarten von Gewandfalten unterscheiden. Einmal sind es lange, glatte runde Faltenrücken, bisweilen in grader Lienie verlaufend, bisweilen in Biegungen den Körperformen nachgehend. Meist handelt es sich dann um Kleider aus schwereren Stoffen, vornehmlich bei Männern in mantelartigen Gewändern. Aber häufig artet das auch zur Manier aus, indem diese runden Faltenrücken sich wenden und biegen, ohne daß die Ursachen solcher starken Windungen ersichtlich wären. Es verbindet sich da die eine Art mit der andern, die Lastman bei Gewändern aus dünnen Stoffen anzuwenden pflegt. Um diese gut zu charakterisieren, gibt er ein krauses Hin und Her vom kleinen Falten und Fältchen, deren Rücken in solchen Fällen, wo es sich um knitterige Seidenstoffe handelt, durch aufgesetzte starke Lichter in ihrer Wirkung noch verstärkt werden. Diese Faltenmalerei erinnert dann fast etwas an die von Tintoretto und seiner Schule ausgebildete Art, bei

*) Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, 1908, Seite 85.

der eine große Gefahr die ist, daß der ganze Aufwand an Falten durch ein bloßes Aufsetzen von hellen hin- und herlaufenden Faltenlinien auf dunklem Grund bestritten wird.

Der Körper der Susanna ist ganz hübsch, hält sich aber im Grunde auf gleicher Stufe wie der männliche Akt des Odysseus auf dem Braunschweiger Bild von 1609. Die Landschaft tritt stark zurück. Es ist nur eine dunkle Blätterwand, durch die man links einen Ausblick auf ein ebenfalls ziemlich flächenhaft wirkendes tempelartiges Gebäude in einem Garten hat.

Im Louvre ist Lastman durch ein Bildchen vom Jahre 1616 (monogrammiert) *Abraham im Begriff den Isaak zu opfern (11)* nicht schlecht vertreten. Das kleine Gemälde war früher in W. Bürgers Sammlung und wurde auf der Versteigerung derselben (Mad. Lacroix in Paris, 1892) mit ganzen 180 frcs. bezahlt. Auf der Versteigerung Paul Mantz, 1895, gab die Louvreverwaltung dafür 250 frcs. aus. Der farbige Gesamteindruck ist — im Gegensatz zu jenem Susannabild — kühl bei fast keinen Lokalfarben; grünlichschwärzliche Sepiatöne überwiegen. Die Fleischfarbe des nackten Isaak ist ebenfalls kalt, weißlich mit grünlichen Schatten. Allen Farben fehlt der Zusatz des wärmenden Ockers. Die Zeichnung der etwas kompliziert sitzenden Aktfigur ist nicht schlecht, aber trocken und auch etwas schematisch. Jedenfalls merkt man der Figur an, daß sie von einem Maler stammt, der in der Behandlung des Aktes eine gewisse Routine besitzt. Der in Verkürzung gegebene Kopf, ebenso wie der vom Himmel heranschwebende Engel deuten darauf hin, daß Lastman vor schwierigen perspektivischen Zeichenproblemen nicht zurückschreckte.

Diese Fassung des Isaakopfers wird wahrscheinlich nicht die erste gewesen sein. Die Grisaille, die Dr. Bredius dem Rijksmuseum in Amsterdam schenkte *(10)*, dürfte wohl vorausgegangen sein. Die Körperbehandlung ist da gröber, der schwebende Engel nicht eben glücklich. Dagegen ist der Abraham der Grisaille dem auf dem Louvrebild vorzuziehen.

Ein drittes, sehr grobes *Opfer Abrahams (12)* besitzt, wie mir Herr Staatsrat P. Delaroff mitteilte, Herr Suroff in St. Petersburg. Ich konnte über dies Gemälde leider keine nähere Auskunft erhalten.

Dr. Bredius*) und Dr. Valentiner**) haben bei Erwähnung der Amsterdamer Grisaille bemerkt, daß sie an Rembrandts *Opfer Abrahams* in der Eremitage erinnere. Nach der andern Seite hin kann man dann auch auf Rubens' Darstellung verweisen, die Lastman vielleicht gekannt hat (Original oder Werkstattarbeit in der Sammlung J. Unger in Cannstatt, Abb. bei A. Rosenberg, Rubens, Klassiker der Kunst, Bd. V, Seite 47), und am stärksten fast an ein Gemälde von Domenico Feti in russischem Privatbesitz. Dies entspricht eigentlich genau der Lastmanschen Auffassungsweise, nur ist es größeren Formates: 100×77 cm. Aber es ist hier doch auch wieder sehr fraglich, ob Lastman das Bild des einige Jahre jüngeren italienischen Malers selbst gekannt hat, der allerdings auch in Rom war, oder ob die Verwandtschaft nicht nur in der ähnlichen künstlerischen Wesensart der beiden begründet liegt, die sich im Anschluß an die Eklektiker und Naturalisten gebildet hatten. Dabei ist dem D. Feti als Italiener von Natur aus mehr Schwung und Größe der Auffassung zu eigen.

Aus dem nächsten Jahre, 1617, ist uns im Rijksmuseum in Amsterdam ein größeres Gemälde *(64)* erhalten, dessen Darstellung dort als „Christus, den Aussätzigen heilend“ gedeutet wird. Dieser vom Katalog dem Bilde gegebenen Benennung kann ich mich nicht anschließen, denn dies Motiv der Heilung wird nur ganz nebensächlich angedeutet: links im Schatten, kaum zu unterscheiden, fährt man einen Kranken — Gichtbrüchigen oder Aussätzigen? — auf einem Karren nach vorn zu. Weder die Heilung des Aussätzigen***), noch

---

*) Im Amsterdamer Katalog.

**) Rembrandt und seine Umgebung, Seite 108.

***) „Und es kam zu ihm ein Aussätziger, der bat ihn, kniete vor ihm nieder und sprach zu ihm: Willst du, so kannst du mich wohl reinigen. Und es jammerte Jesum und reckte die Hand aus, rührte ihn an und sprach: Ich will's tun; sei gereinigt! Und als er also sprach, ging der Aussatz von ihm und er ward rein. Und Jesus bedräuete ihn und trieb ihn alsbald von sich und sprach zu ihm: Siehe zu, daß du niemand nichts sagest; sondern gehe hin und zeige dich dem Priester und opfere für deine Reinigung und was Mose geboten hat, zum Zeugnis über sie. Er aber, da er hinauskam, hub er an, und sagte viel davon und machte die Geschichte ruchbar, also daß er hinfort nicht mehr konnte öffentlich in die Stadt gehen . . “ Markus 2, 40 ff. Die beiden anderen Stellen bei Matth. 8, 2—4 und Lukas 5, 12—14.)

die Geschichte vom Gichtbrüchigen*) kann man als dargestellt annehmen. Das Hauptthema wäre doch zu nebensächlich behandelt, und die kniende weibliche Figur ließe sich dann nicht erklären. Sieht man also von der Darstellung der Heilung eines Kranken ab und versucht allein die Vordergrundsszene zu deuten, so kommen zwei Geschichten in Frage: die von der Ehebrecherin vor Christus und die vom kananäischen Weibe. Die Geschichte der Ehebrecherin kann aber auch nicht dargestellt sein, denn die Komposition weicht zu sehr vom Bibeltext ab. Sie ginge nicht, wie es im Anschluß an den Text gewöhnlich der Fall ist, im Tempel vor sich, und wir sehen auch nicht, daß Christus die bekannten Worte auf den Boden schreibt. Dann bleibt die Geschichte von *Christus und dem kananäischen Weibe***) übrig, die meines Erachtens auch wirklich dargestellt ist: „Und siehe, ein kananäisch Weib ging aus derselbigen Grenze und schrie nach ihm und sprach: Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme dich mein! Und er antwortete ihr kein Wort. Da traten zu ihm seine Jünger, baten ihn und sprachen: Laß sie doch von dir, denn sie schreit uns nach. Er antwortete aber und sprach: Ich bin nicht gesandt denn nur zu den verlorenen Schafen von dem Hause Israel. Sie kam aber und fiel vor ihm nieder und sprach: Herr hilf mir! Er aber antwortete und sprach: Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde. Sie sprach: Ja Herr; aber doch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tisch fallen. Da antwortete Jesu und sprach zu ihr: O Weib, dein Glaube ist groß, dir geschehe wie du willst. Und ihre Tochter ward gesund zu derselbigen Stunde.“ Wir haben hier auch die textliche Erklärung für das Vorhandensein der brotessenden Kinder und der tanzenden Hunde, die Jesus' Wort „es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde“ illustrieren sollen.

Dies Bild von 1617 ist nicht in dem kühl-blaugrünen Ton der frühen Gemälde gemalt, sondern in einem wärmeren braunen. Den weißen großen Wolken des warmblauen Himmels ist auch durch Zusatz von Ocker die frühere Kühle genommen. Lastman variiert

---

*) Matth. 9, 2.

**) Matth. 15, 22 ff. (Markus 7, 24—30).

hier auch reichlich in der Beleuchtung, er gibt scharfe Licht- und Schattenkontraste, von denen am interessantesten wohl die silhouettenhaften Figuren rechts im Mittelgrunde sind. Die Neigung hierzu ließ sich freilich schon auf den Zeichnungen von 1603 erkennen und ist der ganzen Malergruppe, zu der Lastman gehört, eigen. Wir finden solche Figuren später auch auf Rembrandts frühen Bildern mit Vorliebe angebracht.

Es begegnet uns auf diesem Gemälde aber noch etwas anderes, was wir von dem bislang ernsten, sachlichen Meister eigentlich nicht erwarteten: lustige genrehafte Motive. Daß er die Hunde vorn tanzen läßt, und dann die die linke Ecke füllende Kindergruppe. Hier knüpft Lastman scheinbar an Rubens an. Man vergegenwärtige sich dessen zahlreiche Darstellungen von Kindergruppen, deren Reihe mit dem nach Max Rooses*) 1602 gemalten Bild *Romulus und Remus* in der Galerie des Kapitols beginnt, das zu den ersten von Rubens in Rom gemalten Bildern gehört. Auf dem Wege über Rubens dürften aber wieder die Erinnerungen an derartige besonders häufig bei den Venezianern vorkommende Genremotive wachgerufen worden sein. Die beiden blonden Kinder auf diesem Bilde werden wohl nicht, wie Franz Arp**) meint, allein der „ingenoemenheid des meesters met de verschijningen van het dagelijksche leven" zu verdanken sein.

Die Komposition ist ganz nach dem Dreiecksschema aufgebaut. Es läßt sich von links, bei den Kindern angefangen, bis zum Kopf Christi als Spitze, und dann wieder nach rechts über die kananäische Frau, bis in die rechte untere Bildecke ein Dreieck konstruieren, gegen das die ganz rechts befindliche Standfigur als Gegengewicht gestellt ist. Das Bild ist ganz angefüllt mit Figuren, auch ein Zug Volks fehlt nicht, wenn er auch etwas in dem tiefen, wohl im Laufe der Zeit noch nachgedunkelten Schatten links verschwindet.

Die Bemerkungen E. Jacobsens zu dem Bilde***), daß die Christusfigur sehr an Rubens erinnere und die Figur zuäußerst rechts sogar an Rubens' eigene Gestalt, sind sehr ansprechend. Das deutet

*) Rubens' Leven en Werken, 1903, Seite 95. Nach Rosenberg erst 1606/08 gemalt. Eine zweite Bearbeitung dieses Gegenstandes befand sich in Rubens' Nachlaß.

**) De hollandsche Schilderkunst in de gouden Eeuw, 1904, Seite 30.

***) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXIV (1901), Seite 178.

auch auf eine nähere Beschäftigung Lastmans mit Rubens hin. Der Christuskopf und der Profilkopf des Jüngers rechts neben ihm erinnern übrigens auch in gewisser Weise an Tizians *Zinsgroschen* in Dresden; die Gesten von Christus und dem Jünger rechts neben ihm auch an die des Christus und des Matthäus rechts auf Lionardos *Abendmahl* (im Gegensinn). Der Einfluß Elsheimers aber ist nur noch in der schon stark zurücktretenden Landschaft zu erkennen. Die Figuren sind in ihren Bewegungen nicht so steif wie gewöhnlich. Die mittlere Hauptgruppe fügt sich leidlich zusammen.

Das im gleichen Jahre (1617) gemalte Bild *Christus am Kreuz (74)* im Besitze des Herzogs von Looz-Corswarem in Brüssel habe ich nicht gesehen. Es ist nach Bode nur ein geringes Gemälde.

Die Werke des folgenden Jahres 1618 bieten wieder Neues. Weniger noch die *Verkündigung (49)* der in die Eremitage gekommenen Sammlung P. v. Semeonoff in St. Petersburg, ein Bild, das bei kräftigem Kolorit doch verhältnismäßig harmonisch im Ton sein soll. In der Komposition ist es nicht sehr glücklich. Mit viel Pathos und fast übergroßer Wichtigkeit entledigt sich der Engel seiner Botschaft, während die Maria mehr dumm als demutsvoll ergeben von ihrer Lektüre aufblickt. Nirgends spürt man etwas von dem zarten Hauch, mit dem andere Maler gerade diese Szene in so verschiedenen Graden und Gefühlsnuancen umwoben. Das vorn mit dem Knäuel spielende Kätzchen wirkt eher trivial, als daß es zu einer traulichen Stimmung im Gemache der Maria beitrüge. Es fehlt überhaupt der Raum, die liebevolle Ausstaffierung desselben, wo die heilige Jungfrau vor dem Erscheinen des Engels ihrer stillen Beschäftigung nachging. Hier gebricht es Lastman doch an dem feineren Empfinden; für die bildliche Wiedergabe einer solchen innerlichen Szene standen ihm nicht die erforderlichen Ausdrucksformen zu Gebote.

Den Verkündigungsengel finden wir in dem Gemälde der Sammlung Moltke in Kopenhagen wieder, nur für die andere Rolle, die er dort zu spielen hat, etwas umgekleidet. Sein Auftreten ist in diesem Bilde, das den *Abschied des Engels Raphael von dem alten und dem jungen Tobias (42)* darstellt, ebenso billig schauspielerhaft und äußerlich wie dort. Die Ergebenheit, mit der sie ihm die Hälfte ihrer Schätze als Beweis der Dankbarkeit anbieten, kommt auch nur sehr äußerlich zum Ausdruck. Aber auf das die rechte Bildseite einnehmende Vieh

und die sonstigen Reichtümer des Tobias verwandte unser Meister mehr Fleiß. Wir finden uns auf einmal vor einem Tiermaler, der große Ziegen, Pferde, Esel, Pfauen, Kamele, Papageien, Rinder, Kühe und Tauben fast um ihrer selbst willen zu malen scheint. Er leistet auf diesem Gebiete auch nicht einmal schlechte Arbeit, sodaß wir eine Reihe voraufgegangener Studien von Tieren unbedingt voraussetzen müssen. So zeigt der Pferdekopf hier, daß Lastman im Vergleich zu den hölzernen Pferden auf dem *Bethlehemitischen Kindermord* in Braunschweig oder auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin eine Menge hinzugelernt hat. Im Hintergrund baut er noch einmal wieder eine italienische Gebirgsstadt auf und setzt vor ihre Mauern inmitten schlanker Pinien die als Fontäne dienende Steinfigur eines flöteblasenden Satyrn. Das Kolorit ist im großen und ganzen wieder kühl. Der Himmel indigoblau, oben beinahe schwarz; die Wolken sind von unbehaglich kaltem weißen Ton. Die Stadt auf dem Hügel ist graugrün, die große Wolke hinter dem Engel dunkelgraugrün.

Bietet dies Gemälde in der Reichhaltigkeit der Tierdarstellungen etwas bei Lastman bisher ungewohntes, so bringt das dritte aus diesem Jahre 1618 erhaltene Bild, *David im Tempel Harfe spielend (29)* in Braunschweig, ebenfalls neues, insofern als die Szene in einem Innenraum vor sich geht und nicht, wie bisher stets, im Freien. Wäre das Bild nicht datiert, so wäre es nicht leicht, innerhalb der Zeit von 1613/14 bis 1620 etwa eine annähernd genaue Datierung vorzunehmen. Denn seit jenen Jahren blieb sich Lastmans Stil ziemlich gleich. Höchstens ist er insofern noch Wandlungen unterworfen, als sich die Zeichnung und Ausführung, je mehr wir uns den zwanziger Jahren nähern, flauer wird und erkennen läßt, daß den einzelnen Figuren keine neuen Naturstudien ad hoc mehr zugrunde liegen, daß Lastman vielmehr aus dem Kopf oder nach alten Studien die Kompositionen zusammenstellte. Anlaß zu der Frage, ob der Stil dieses Gemäldes dem früheren um 1613/14 oder dem späteren um 1618 näher komme, bietet der Umstand, daß Vosmaer (in Anschluß an den alten Galeriekatalog) die Jahreszahl statt 1618 als 1613 las und in dem Bild „encore la même manière“ wie in dem Odysseusgemälde von 1609 und dem *Bethlehemitischen Kindermord* derselben Galerie sah. Wenn wir dieses Braunschweiger Bild von 1618 mit den beiden berühmten Gemälden aus dem Jahre 1614 vergleichen,

so finden wir in der Tat auch einige Punkte, die uns veranlassen könnten, die Entstehungszeit desselben mehr um die Zeit jener beiden von 1614 anzunehmen. So z. B. schon die Bezeichnung Pietro Lastman, die wir auch auf jenen Werken wieder antreffen und sonst nur noch einmal auf dem Bilde der Sammlung A. Lürman in Bremen. Allerdings mit dem Unterschied, daß sie auf ersteren nicht wie hier auf dem Braunschweiger und Bremer Bild in reiner steiler Antiqua geschrieben sind. Dann kommen eine Reihe von Figuren und Motiven vor, die wir von jenen beiden Bildern her schon genau kennen. Wir finden z. B. den charakteristischen Kopf des Orgelspielers zweimal wieder auf dem *Orest und Pylades*-Bild in Amsterdam. Der Knabe rechts, auf dessen linke Schulter der singende Alte seine Hand legt, ist dasselbe Modell mit fast genauer Kopfhaltung wie auf dem Lystrabild. Auf demselben Stück finden wir hinten den Tamburinschläger. Wohl ließen sich noch mehr solcher Beispiele und Berührungspunkte aufzählen, aber sie sind schließlich doch nicht beweiskräftig genug für eine Datierung — denn wir finden ebenso auch in späteren Gemälden, wo die Jahreszahl ganz deutlich ist und keine falschen Lesarten zuläßt, dieselben Figuren wiederkehren. Es ist das nur dafür ein Beweis, daß Lastman zu verschiedenen Zeiten dieselben Modelle und Studien für verschiedene Gemälde benutzte. Der en face stehende gepanzerte Krieger links hinter dem Brandalter kehrt fast genau so wieder auf dem 1630 gemalten Bild in Stockholm. Vosmaers falsche Lesweise der Jahreszahl auf diesem Braunschweiger Bilde, 1613 statt 1618, hat übrigens schon Riegel*) richtiggestellt, indem er zugleich auf die ebenfalls oben abgeplattete 8 auf der *Flucht nach Ägypten* im Museum Boymans in Rotterdam hinwies. Die gleiche Form der 8 haben auch die zuvor besprochenen Gemälde der Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen und Semeonoff in der Eremitage in St. Petersburg. Dabei will ich bemerken, daß auch die Jahreszahl des Kopenhagener Bildes bisweilen als 1613 gelesen wurde. Eine genaue Untersuchung, die für mich, bevor ich das Bild im Original sah, vorzunehmen Herr Blom in Kopenhagen die Liebenswürdigkeit hatte, stellte aber 1618 als sicher fest.

Das Braunschweiger Bild ist aus der ganzen Reihe der noch bekannten Werke Lastmans das einzige, dessen Handlung sich in

*) „Beiträge“, Bd. II, Seite 204.

einem geschlossenen Innenraum abspielt, von dem aus man nirgends ins Freie sehen kann. Die Beleuchtungsweise mußte somit anders gestaltet werden als in den übrigen Gemälden, d. h. das kühle gleichmäßige Nordlicht haben. Der veränderten Aufgabe war sich der Künstler bei dem fraglichen Bilde gewiß auch bewußt — aber nicht gewachsen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Lastman einen Helldunkeleffekt im Hintergrunde des Raumes hervorbringen wollte, indem er von links her einen breiten Lichtstrahl über die Orgel fallen ließ. Auch der gepanzerte Krieger links, dicht hinter dem Altar, ist zu bescheidenen Lichteffekten benutzt, indem sein Panzer das auf dem Altar brennende Feuer reflektiert. Das ist aber eigentlich auch alles, was an Beobachtung und Wiedergabe von künstlichen Beleuchtungseffekten auf dem Bilde zu erkennen ist. Im übrigen sind die Figuren jede gleichmäßig von links her beleuchtet. Von einer Wirkung des Lichtscheines, der von dem Kronleuchter ausgeht, ist nirgends etwas zu merken. Deshalb geht es nicht an, in diesem Gemälde etwa eine Vorahnung des späteren Helldunkels von Rembrandt sehen zu wollen. Rembrandt wird es nicht nötig gehabt haben, wenn er auf Elsheimer in gewissen Dingen vielleicht auch erst durch das Medium Lastmans zurückgriff, da, wo er künstliche Beleuchtungseffekte etwa studierte, Lastman zu konsultieren. Das enge Verhältnis des Elsheimerschen Bildes *Jupiter bei Philemon und Baucis* in Dresden zu Rembrandts *Christus und die Jünger in Emaus* in der Sammlung der Frau André-Jacquemart in Paris und der Rembrandtschen Zeichnung dazu im Besitze von Exzellenz Bode (Hofstede de Groot Nr. 189; abgebildet im „Leidsche Jaarboekje" von 1906) habe ich bei anderer Gelegenheit schon einmal dargelegt*).

Der Gesamteindruck des Gemäldes in Braunschweig ist übrigens eher vlämisch als holländisch. Man denkt an Rubens bei den singenden Knaben, bei den verschiedenen Musikanten und bei dem links hinter dem Altar im Schatten stehenden gepanzerten Krieger; man denkt an vlämische Maler bei den Sängern auf der untersten Bank, für die ich an ein Bild von P. van Lint**) im Wiener Hof-

---

*) The Burlington Magazine, 1908, Seite 39.

**) Allerdings ist dieser etwas jünger als Lastman und kann nicht als Vorbild für diesen angeführt werden, sondern nur, um den vlämischen Charakter zu exemplifizieren.

museum, Nr. 1068, erinnere, wo z. B. auch ein Mann ganz ähnlich die Brille auf die Nase hält, wo ähnliche Farbentöne und ähnliche Handbewegungen wie hier bei Lastman vorkommen.

Ehe wir zur Betrachtung der datierten Werke nach 1618 übergehen, wollen wir ein nicht signiertes und nicht datiertes Gemälde, das aus der Sammlung Habich 1892 erworbene *Urteil des Midas (102)* in der königl. Gemäldegalerie zu Cassel betrachten. Es wird wohl am besten an dieser Stelle eingereiht. Es zeichnet sich durch eine hübsche, im Vergleich zu den früheren Bildern mit einer gewissen Breite behandelte Landschaft mit Wald und Felspartien aus, die wie gewöhnlich so komponiert ist, daß das Terrain von links nach rechts ansteigt und die linke obere Ecke einen Ausblick auf den Hintergrund und den Himmel gewährt. Sie ist — im Gegensatz zu den frühen Landschaften — nicht in einem blaugrünen Ton mit hellweiß grünlichen Lichtpartien gehalten, sondern weist einen mehr dunkelbraunen Gesamtton auf. Die sich im Vordergrund abspielende Geschichte ist den von den Künstlern der damaligen Zeit so beliebten Verwandlungen Ovids entnommen (aus denen Lastman auch sonst vielfach seine Bildstoffe geschöpft hat) und zu einer wohl abgewogenen Komposition verarbeitet worden. Satyrn und Nymphen hören, schön in einer Pyramide gruppiert, dem Spiel Apollos zu. Pan hat nach seiner Flötenleistung auf der rechten Seite Platz genommen, legt eben seine Syrinx neben sich aus der Hand und blickt mit offenem Mund auf den jugendlichen Gott, der

> „das goldene Haupt mit parnasischen Lorbeer umwunden
> Schleppt den langen Talar, von tyrischem Blute gesättigt;
> Und sein blinkendes Spiel voll Elfenbeins und Gesteines
> Hält in der Linken der Gott, und hält in der Rechten den Schlägel.
> Stellung und Blick war würdig der Kunst“.

Diesen Moment wählte Lastman als den fruchtbarsten. Links neben Apoll sitzt der sachverständige Preisrichter Tmolos „frei sein Ohr von Gebüsch; die Eiche nur gürtet des Hauptes bläuliches Haar, und umwallt die gehöhleten Schläfen mit Eicheln“. Die anderen Zuhörer achten wohl auf das göttliche Spiel, sind sich zum Teil aber auch bewußt, daß sie dabei von Lastman porträtiert werden. Midas selber steht ganz rechts etwas zurück und freut sich seiner dummen Bemerkung, die ihm, der es scheinbar noch gar nicht gemerkt hat, die Eselsohren einbrachte.

In der Kostümierung seiner Figuren verfährt Lastman ziemlich frei. Es macht ihm nichts aus, die eine Muse links vorn in einer tiefausgeschnittenen Gesellschaftstoilette — aber ohne Fußbekleidung — inmitten der bocksbeinigen Waldgesellschaft erscheinen zu lassen, deren jüngere männliche Mitglieder im Takt des feierlichen Götterspieles an den Bäumen herumklettern. Im Vordergrund ist schön und malerisch — im Sinne Lastmans — ein Stilleben aus Musikinstrumenten und Notenheften hingelegt. Die hier vorkommende Laute und das Cello verwandte er auch auf dem vorher besprochenen Bild in Braunschweig.

Dies Gemälde wurde früher dem Gerard de Lairesse zugeschrieben, mit dem es in der Auffassung auch eine gewisse Verwandtschaft hat, ohne jedoch so glatt und süßlich in der Ausführung zu sein, wie die Maler von Lairesses Schlag im Ausgang des XVII. Jahrhunderts. Gerade im Technischen zeigt sich der Unterschied zwischen Anfang und Ende des XVII. Jahrhunderts, während die Vorliebe für mythogische und historische Darstellungen beiden Zeitabschnitten gemeinsam ist. Nur ist die Auffassung der Maler vor Rembrandt in Amsterdam natürlicher, derber, holländischer — im Gegensatz zu der etwas dekadenten, süßlich-lüsternen der Verfallszeit der holländischen Malerei. Man läßt sich die gesund-braunen Leiber der Lastmanschen Männerfiguren gefallen, auch ihre plumpen Extremitäten und groben Physiognomien. Daß die Zuschreibung an Lairesse unzutreffend ist, lehren den, der einige Bilder von unserem Meister gesehen hat, nicht nur die Hände und Füße, sondern auch einige bereits bekannte Typen, denen andere Verwandte der hier Darstellten auf späteren Bildern noch folgen werden.

Ebenfalls auf antik mythologisches Gebiet führt uns das der Augsburger Galerie gehörende Gemälde mit *Odysseus und Nausikaa (99)*, das PL fecit Anno 1619 signiert und, wenn man so sagen darf, das populärste Bild unseres Meisters ist; jedenfalls dasjenige, an das bei Nennung des Namens Lastman meistens als „Hauptwerk" gedacht wird. Es wird auch vielfach in den Handbüchern zur Illustrierung von Lastmans Kunst — mit Recht — abgebildet. Denn es ist in der Tat ein durchaus typisches und zugleich besonders ansprechendes Beispiel von des Meisters Kunst.

Das Gemälde scheint sich auch früher schon größerer Beliebtheit erfreut zu haben; davon zeugt eine alte Kopie, die 1886 auf einer Auktion in Cöln als A. v. Diepenbeeck vorkam, wie auch die im Berliner Kupferstichkabinett befindliche große Kreidenachzeichnung aus der Sammlung A. von Beckerath, die bislang noch für eine originale Vorzeichnung Lastmans für sein Gemälde gehalten wird. Warum mit Unrecht, wird an anderer Stelle ausgeführt.

Lastman hatte, wie wir bereits gesehen haben, dasselbe Thema, und zwar auch im gleichen — fruchtbarsten — Moment der Handlung, im Jahre 1609 schon einmal behandelt. Eine Vergleichung der beiden Gemälde wird zur Feststellung etwaiger Fortschritte oder Stilwandlungen des Meisters innerhalb der dazwischen liegenden zehn Jahre besonders geeignet sein. Auf den ersten Blick bemerkt man auf dem späteren Bild eine viel größere Geschlossenheit, Klarheit und Einfachheit der Komposition. Die beiden Hauptpersonen sind an die beiden Bildseiten rechts und links gebracht und einander wirkungsvoll gegenübergestellt. Die auf jenem ersten Bild aber etwas auseinandergezogene Gruppe der Begleiterinnen und Dienerinnen — man kann dort von einer Gruppe im strengen Sinn eigentlich gar nicht reden — ist hier auf einem Wagen ziemlich in der Mitte ungezwungen zusammengedrängt und in das schon mehrfach angewandte pyramidale Kompositionsschema gebracht, ohne dabei den Bewegungen der einzelnen Figuren Zwang anzutun. Ihre Anordnung ergibt sich ganz natürlich aus den Verrichtungen, die sie vorhaben. Gegen diese geschlossene Dreiecksmasse auf der rechten Seite des Bildes ist dann links als Senkrechte die allein stehende Figur der Nausikaa entgegengestellt. Sie wird in ihrer Wirkung noch besonders verstärkt durch den hellen Himmel, vor dem sie sich abhebt, und der bei beträchtlicher Tieferlegung des Horizontes eine gute Folie für die große Silhouette bildet. Davon war auf dem Braunschweiger Bild noch nichts zu bemerken, wenngleich wir auch hier eine beabsichtigte künstlerische Ordnung und Gruppierung der einzelnen Spieler und Gegenspieler sehr wohl beobachten konnten, die im einzelnen nicht ungeschickt, in ihrer Gesamtwirkung aber lange nicht so klar wie in der zweiten Fassung des Themas zum Ausdruck kam. Sie konnte es auch deshalb nicht sein, weil die sorgfältig, fast etwas kleinlich ausgeführte abwechslungsreiche Landschaft gleich einen großen Teil der

Aufmerksamkeit des Beschauers für sich in Anspruch nahm, weil die Figuren mehr wie eine etwas zu groß ausgefallene Staffage wirkten. Hier hingegen haben wir es nicht mit einer ziemlich groß und reich staffierten Landschaft zu tun, sondern mit einem ausgesprochenen Historienbild, bei dem der Landschaft nur die Rolle eines die Handlung selbst deutlicher hervorhebenden Hintergrundes zu spielen hat. Wir dürfen darin sicherlich einen nicht zu unterschätzenden prinzipiellen Fortschritt in der Kunst Lastmans als Historienmaler erblicken, der mit zu den Momenten gehört, die auf den jungen Rembrandt von nachhaltiger Bedeutung wurden. Unverständlich ist es, wie unter diesen Umständen Paul Mantz in einer längeren Besprechung des Bildes in einem Aufsatz über die Augsburger Galerie*) die Nausikaa in der etwas vornehmer gekleideten anmutigen Begleiterin auf dem Wagen sehen konnte. Ein Zweifel darüber, daß es die einfach, aber doch reich gekleidete linke Standfigur sein muß, ist doch schon durch die Komposition ausgeschlossen. In der Gebärdensprache ist sich Lastman aber gegen früher ziemlich gleich geblieben. Auch die Modelle und Kostüme haben keine allzugroßen Änderungen erfahren. Odysseus ist nur etwas kräftiger und haarreicher geworden, Nausikaa etwas reifer und voller; sie ist über den Anblick des nackten Mannes nur erstaunt, nicht aber furchtsam erschreckt wie vor zehn Jahren, also ruhiger in den Bewegungen. Dasselbe gilt von den Begleiterinnen und Dienerinnen. Sie sputen sich wohl, um möglichst schnell von dem schlimmen Anblick des hüllenlosen Odysseus befreit zu werden, packen eiligst ihre Sachen zusammen, ohne dabei jedoch wie damals in eine panikähnliche Verwirrung zu geraten. Bei einigen mischt sich in Mienen und Bewegungen fast sogar eine kleine Freude über das seltsam pikante Abenteuer. Die Kostüme sind wie ehedem teils phantastisch antikisierend, teils modisch — zeigen aber in beiden Fällen einen gewissen vlämischen Geschmack. Isabella Brant auf ihrem um 1620 entstandenen Porträt von Rubens im Haag, Susanna Fourment auf dem um dieselbe Zeit gemalten Bild in der National Gallery in London, oder Helene Fourment auf ihrem Münchener Porträt, sind in sehr ähnlicher Weise dekolletiert wie Nausikaa und ihre Begleiterin. Diese wieder trägt auch so einen Federbaretthut wie Susanna und Helene Fourment auf den erwähnten Rubensschen

*) Gazette des beaux-Arts, Bd. XVIII (1878), Seite 128.

Bildern. Auf die Ähnlichkeit der noch tiefer dekolletierten Dienerinnen auf dem Braunschweiger Bild mit den Trachten der Nymphen auf einem im Wiener Hofmuseum dem älteren Teniers zugeschriebenen Gemälde, wies ich dort schon hin. Auf dem Augsburger Bild wären dafür insbesondere die Korbträgerin im Hintergrund und ihre Begleiterinnen mit jenen zu vergleich. Hier wäre noch hinzuzufügen, daß z. B. die van Balen wie auch Rubens selber in der Verwendung solcher luftigen Kostüme für ihre mythologischen Frauengestalten sich genüge taten. Und schließlich ist diese etwas demonstrative Zurschaustellung der Brüste wohl auch auf die Modeerfindungen zurückzuführen, die der ausgelassenen und ungebundenen Sinnenfreudigkeit üppiger Vlamendamen mehr entsprachen als dem zurückhaltenden und stillen Charakter holländischer Frauen.

Mit dem Fehlen der Bestürzung in den Bewegungen der Frauen ergibt sich für die Behandlung der Gewänder von selbst auch eine größere Ruhe im Faltenwurf, der damit zugleich auch großzügiger wird. Im ruhigen Fluß fallen die Falten, während sie auf dem Braunschweiger Bild im Winde unruhig hin- und herflatterten und so auch noch den an sich schon unruhigen Gesamteindruck nach der Richtung hin verstärkten. Die gleiche Beobachtung können wir an dem Stilleben am Boden machen, wo sicherlich auch ein Einfluß von der vlämischen Schule her mitwirken wird. Im übrigen läßt sich auch ein Fortschritt in der Sicherheit der Zeichnung gegen 1609 konstatieren, ein kräftiges Gegeneinandersetzen von Licht und Schatten mit markanterer Formbehandlung, stärkeres Betonen kleiner naturalistischer Beobachtungen — die schmutzigen Füße und die braungebrannten Hände des Odysseus — das Einflechten genrehafter Motive, wie hier der den Fremdling ankläffende kleine Hund, Motive, die aber auch nicht originelle Zutaten Lastmans sind, sondern sowohl in Flandern wie in Italien massenhaft zu finden sind. Von den Kopftypen erinnern einige stark an Figuren des vorher besprochenen Casseler Bildes — der Kopf der den Schirm haltenden Dienerin dürfte z. B. identisch sein mit dem des Apoll dorten.

Wir haben in diesem Augsburger Gemälde entschieden das erfreulichste Werk Lastmans aus dieser zweiten Periode zu erkennen, in der es gewissermaßen den Gipfelpunkt bildet.

Die um 1619 für den König Christian IV. von Dänemark ausgeführten drei Gemälde, die mit anderen dessen Hauskapelle in dem 1859 abgebrannten Schloß Frederiksborg schmückten und über deren Geschichte bereits in dem die Lebensgeschichte Lastmans behandelnden Kapitel kurz berichtet wurde, sind damals bei dem Brande zerstört worden. Nur eine flüchtige und ziemlich rohe Apuarellskizze von F. Lund aus dem Jahre 1858 nach einem Bild davon, *Christus segnet die Kinder (61),* zeigt uns, daß jene Gemälde echt Lastmansche Produkte aus diesen Jahren gewesen sind. Diesem Thema, aus dem sich wohl viel machen ließe, steht Lastman ganz äußerlich gegenüber. Er kann nichts anderes geben als einen Christus von dem Typus, den wir von dem Amsterdamer Bilde her kennen, mit pathetisch ausgebreiteten Armen; das bedeutet: kommt her zu mir, und drei Frauen, die dieser Aufforderung folgen und ihre Kinder zu ihm bringen. Von diesen wird das eine, ein kleiner Junge, der sich fromm und artig mit gefalteten Händen den Knien des Herrn naht, von diesem nicht beachtet, weil er sich um das Kind in der Mitte vorn zu bemühen scheint, das seinerseits sich der Situation recht wenig angemessen benimmt, indem es sich von der Mutter fast vordrängen läßt und statt zu Christus zum Beschauer hinsieht. Aber vielleicht wollte es Lastman gerade gut machen; er läßt zugleich den Knaben mit dem rechten Arm auf den Heiland weisen, so, als wollte er den Betrachter des Bildes auf die Hauptfigur aufmerksam machen. Die dritte, weiter zurückstehende Frau mit turbanartigem Kopftuch, trägt ein Wickelkind und sieht mehr zu, als daß sie sich aktiv an der Handlung selbst beteiligt. Diese Figuren sind in die beliebte Dreieckskomposition gebracht, gegen die rechts ein Pilaster als Senkrechte gestellt ist. Und vor diesem stehen dann einige Jünger in nichtssagenden theatralischen Posen, deren Motive uns nicht neu sind. Dies Bild, dessen wenig befriedigender künstlerischer Gehalt auch aus der mangelhaften Skizze deutlich genug zu Tage tritt, mag vielleicht hinter der *Kreuztragung* zurückgestanden sein. Hierbei mag eine etwas stärker auftragende Gebärdensprache, deren Lastman sich zu bedienen pflegte, weniger unangenehm gewirkt haben, weil sie sich mit dem Thema mehr in Einklang bringen ließ. „Es war so voll von Ernst und eigentümlichem Charakter, daß man an Rembrandt bei diesem Bilde von seinem Lehrer denken mußte“, sagt von

der *Kreuztragung* der bereits oben zitierte dänische Kunstschriftsteller N. L. Höyen*).

Noch ein Gemälde aus dem Jahre 1619 ist erhalten und von besonderem Interesse. Es war bis vor kurzem nur aus einer flüchtigen Kreidezeichnung von Leonard Bramer im Amsterdamer Rijksprentenkabinet bekannt und stellt *Bathseba bei der Toilette (30)* dar. Herr P. v. Semeonoff erwähnte in seinem Galeriekataloge von 1906**) ein Gemälde mit dieser Darstellung im Besitze des Herrn Zabielsky in St. Petersburg, der so liebenswürdig war, mir auf meine Bitte eine Photographie desselben zu senden. Meine vorher auf Grund der kurzen Beschreibung von Herrn v. Semeonoff gehegte Vermutung, daß dies das verschollen geglaubte Original der Bramerschen Nachzeichnung sei, fand ich damit bestätigt. Auf die enge Beziehung, die zwischen dieser Bathseba und der Rembrandts in der Sammlung Jhr. Steengrachts im Haag besteht, machte schon Dr. Hofstede de Groot***) im Anschluß an die Bramersche Skizze aufmerksam. An anderer Stelle bin ich auf diese Beziehung Rembrandts zu Lastman näher eingegangen†). Hier haben wir das Gemälde als Glied in der Entwicklungsreihe Lastmans zu betrachten. Außerordentlich stark betont ist die Dreieckskomposition der Hauptfiguren. Die Sache ist so weit getrieben, daß wir von der linken unteren Ecke nach der rechten oberen die Diagonale ziehen können, die zugleich die Hypotenuse des Kompositionsdreieckes mit dem rechten Winkel in der unteren rechten Bildecke ist. Diese Diagonale beginnt beim Schweif des Pfaues, geht über ihn, vom Hals zum Kopf der Dienerin, über deren gebeugten Rücken zum Kopf der Bathseba und von da zur haarkämmenden Alten, um schließlich bei den auf einen Stein gelegten Gewandstücken zu endigen. Gegen diese Querlinie setzt Lastman aber wie gewöhnlich eine Senkrechte, die hier durch den wasserspeienden Delphin mit dem Amor darauf gebildet wird und die sich in den gesenkten Armen der Dienerin nach unten fortsetzt. Die Säulen des Schloßbalkons im Hintergrund sowie einige Bäume wiederholen sie noch einmal. Es darf aber wohl auch noch auf die in starkem Schatten liegende linke

*) Skriftes, Bd. I, Seite 233.

**) Seite XXXI.

***) Oud-Holland, Bd. XIII (1895), Seite 238/40.

†) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. II (1909), Seite 302 ff.

Bildseite hingewiesen werden, die, ebenfalls ein Dreieck bildend, der beleuchteten hellen genau entspricht: ihre obere Begrenzungslinie läuft fast mit der zweiten Diagonalen des Bildes zusammen, sodaß in der Mitte, bei dem Kopf der fußwaschenden Dienerin ein stumpfer Winkel entsteht, den die Senkrechte halbiert. Lastman hat auch in diesem Gemälde die Komposition aufs sorgfältigste abgewogen. Was nun aber die Figuren im einzelnen betrifft, so befriedigen sie unsere Schönheitsbegriffe keineswegs. Der künstlerischen Darstellung eines vollen weiblichen Aktes zeigt sich hier Lastman nicht ganz gewachsen. Was er malte, ist zwar ohne grobe Verzeichnungen, aber oberflächlich und unbeholfen in Ausführung und Auffassung. Sie sitzt nicht fest, mit ihren Armen und Händen weiß sie nicht wohin.*) Für Lastman selber war vielleicht interessanter die Fußwäscherin wegen der Haltung mit der starken Verkürzung und wegen der grellen Beleuchtung. Wen man will, kann man sie caravaggiesk nennen und sich dabei des Mannes auf Caravaggios *Grablegung Christi* im Louvre erinnern, der die Beine des Herrn umfaßt.

Die technische Behandlung scheint — nach der Photographie zu urteilen — auch weniger sorgfältig zu sein.

Gerade im Vergleich zu dem 1614 gemalten Bilde der *Susanna mit den beiden Alten* zeigt das Bathsebabild, besonders was die Behandlung der Aktfigur betrifft, eine Verschlechterung, die sich wohl mit daraus erklären läßt, daß Lastman mehr und mehr das sorgfältige Studium nach dem Modell vernachlässigte und sich vielmehr auf seine allmählich gewonnene Routine verließ. Gegen jene Figur der Susanna, die doch immerhin noch von einem gewissen Reiz ist, fällt diese Bathseba sehr stark ab. „Die Farben sind hart und geben dem ganzen einen unruhigen Charakter**)“.

Das Thema der Darstellung weiblicher Aktfiguren gibt Veranlassung zur Besprechung zweier anderer Gemälde mit nackten Frauenfiguren. Das eine befindet sich im Museum zu Cork und wird dort *Toilette der Venus (103)* betitelt. Leider stehen mir von dem sehr großen (116,2:155) Gemälde nur zwei vollkommen unzulängliche Photographien zur Verfügung, sodaß ich mich weder über

*) Merkwürdig ist die fast gleiche Stellung der Venus auf A. v. d. Werffs Bild „Venus und Amor“ in der Dresdener Galerie (Nr. 1815).

**) Briefliche Mitteilung von Herrn von Semeonoff.

die richtige Zuschreibung noch über die Darstellung als solche bestimmt äußern kann. Ich behalte mir es für eine spätere Gelegenheit vor. Entdeckt wurde dies Bild von dem Direktor der National Gallery in Dublin, Sir Walter Armstrong. (Nach dessen Ansicht ist das Stück Tuch vor der Scham der liegenden Figur später hinzugemalt worden*)). Auch hier haben wir streng linearen Aufbau der drei nackten Figuren in einem rechtwinkeligen Dreieck, dessen Katheten parallel dem unteren und rechten Bildrand verlaufen, während der Hypotenusenrichtung die Bilddiagonale sowie die Begrenzungslinie des Waldes im Hintergrund parallel sind. Was für die Beleuchtung von dem Bathsebabilde galt, trifft wohl auch für das Corker Gemälde zu. Die hell beleuchteten nackten Figuren stehen in starkem Gegensatz zu den beiden bekleideten Figuren sowie zu der Landschaft.

Diesem Bild scheint das andere hier zu besprechende Gemälde sehr nahe zu stehen, auf das mich jüngst noch Herr Dr. C. Hofstede de Groot freundlichst aufmerksam machte. Die Besitzer waren so liebenswürdig, mir mit einer guten Photographie und Auskünften an die Hand zu gehen. Auf dem in sehr schmalem Breitformat gehalten Bild ist die Geschichte von *Diana und Aktäon (104)* dargestellt. Auf den ersten Blick hin ist man über die Zuschreibung des Bildes an Lastman überrascht, bei näherem Hinzusehen findet man jedoch in den weiblichen Gesichtstypen, in den Gebärden Ähnlichkeiten mit anderen gesicherten Lastmanschen Figuren. Besonders die dritte Figur von rechts ist dafür ausschlaggebend, deren Gesicht besonders dem der Engel auf dem Bild *Abraham empfängt die drei Engel* der Sammlung Semeonoff ähnlich ist. Im Übrigen läßt der ganze Stil des Bildes stark an Utrechter Meister denken, etwa an das Bild gleichen Gegenstandes von Antonis van Montfort in der Wiener Galerie und andererseits auch wieder an Italiener des Seicento, an Domenichino z. B., dessen berühmtem *Fest der Diana* in der Galerie Borghese in Rom man es von Ferne etwa an die Seite stellen möchte. Die weiblichen Aktfiguren auf Lastmans Bild erscheinen plastischer und greifbarer als die des A. van Montfort, wenngleich auch etwas weichlicher, rundlicher. Sie berühren sich da eher mit Figuren von A. van Nieulandt, nur daß dieser wie Poelenburg seine Bilder in viel kleinerem Formate ausführte, und daß seine

*) Briefliche Mitteilung von Herrn Direktor W. A. Mulligan in Cork.

derartigen Gemälde meist aus späterer Zeit datieren, aus den 40er und 50er Jahren. Wie wir schon wissen, hat A. v. Nieulandt wie Lastman auch für das Betzimmer Christians IV. in Schloß Frederiksborg gemalt. Was die Datierung des Bildes betrifft, dessen Ausführung im Gegensatz zu der eben besprochenen *Bathseba* sehr sorgfältig, wenn auch an einzelnen Stellen etwas hart zu sein scheint, so wage ich auf Grund der mir zur Verfügung stehenden Abbildung nur dahin zu urteilen, daß es zwar nicht zu den Frühwerken gehört, aber wohl auch nicht in die spätere Schaffensperiode.

Im Prinzip ganz dieselbe Komposition wie das Augsburger Odysseusbild, nur rechts um eine Reiterfigur bereichert, weist die 1620 datierte *Taufe des Kämmerers (86)* in München auf. Diese Reiterfigur hat der auf der linken Seite aufrecht stehenden Einzelfigur das Gegengewicht zu halten. (Sie ist auch deshalb interessant, weil sie von Rembrandt übernommen wird). Vorbereitet war sie bereits in früheren Gemälden durch die ganz an den Bildrand gerückten stehenden Figuren (mit großem Buch — auf dem Amsterdamer Gemälde von 1617 z. B.). Das Schema ist nun so, daß sich in der Mitte zwischen zwei Senkrechten die vielfigurige Pyramide aufbaut. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Lastman auf eine harmonische klare äußerliche Komposition besonderen Wert legte. Und ein allmählicher Fortschritt ist unverkennbar und deutlich fühlbar, wenn wir — wie vorhin bei dem Odysseusbild — auch hier eine ein gutes Jahrzehnt früher entstandene Darstellung des gleichen Gegenstandes zum Vergleich heranziehen, das Berliner Bild von 1608. In beiden Fällen machen wir dann die Grundbeobachtung: das Interesse des Malers an der sorgfältigen Ausarbeitung der Landschaft hat einer Bevorzugung der Figuren und ihrer kunstvollen Anordnung auf der Bildtafel Platz gemacht. Damit steht im Einklang die früher noch etwas ungeschickte, plumpe Zeichnung der Figuren — im Gegensatz zur Landschaft — und die ziemlich oberflächliche, mehr summarische Behandlung der Landschaft jetzt, 1620 — im Gegensatz zu den in den mannigfaltigsten Stellungen gezeichneten Figuren, die deutlich eine lange Beschäftigung mit Modellstudien verraten. Je länger man übrigens die Figuren des Münchener Bildes betrachtet, um so mehr gewinnt es den Anschein, als sei auch versucht worden, die äußerlichen Posen der Figuren in ein gewisses inneres gegenseitiges Verhältnis zu

einander zu bringen. Der Diener links sieht nach rechts auf den Taufakt, der auch das Interesse der rechts stehenden Personen in Anspruch nimmt bis auf einen, den vordersten knienden Jüngling, der sich nach rechts umwenden muß, um die Verbindung mit dem Reiter ganz rechts herzustellen. Zum gleichen Zweck schaut der Hund dazwischen noch zu seinem Herrn empor, der selbst lächelnd zu dem erstgenannten knienden Jüngling niederblickt. Die Verbindung der Figuren ist also auch so, ich möchte sagen, „halbinnerlich" hergestellt, und zugleich wird die Anfmerksamkeit auf die handelnde Hauptgruppe hingelenkt. Aber im Grunde wird diese Absicht doch nicht erreicht, sie ist viel zu stark überwuchert von dem Bestreben, in einem bestimmten Kompositionsschema viele Figuren in möglichst verschiedenartigen Stellungen vorzuführen. Der Fehler ist eben der, daß Lastman die Komposition nicht so sehr von innen heraus gestaltet, will sagen für ein bestimmtes Thema die angemessenste Kompositionsform, die der Darstellung des Themas auch ihrerseits künstlerisch zugute kommt, sucht, sondern umgekehrt, jedes Thema in eines der nicht allzuzahlreichen Grundschemata hineinzwängt.

Wenn hier auf dem Münchener Bilde die Figuren auch verhältnismäßig noch sehr in der Fläche behandelt sind, so scheint Lastman das selbst empfunden zu haben. In einer dritten Fassung der *Taufe des Kämmerers* (von 1622) hat er das Problem anders gestellt; da kommt es ihm überhaupt weniger auf die Zahl der Figuren als vielmehr auf die Tiefen- und Raumwirkung an.

Ein Bild mit nur wenigen Figuren vom Jahre 1621 besaß noch Herr P. von Semeonoff in St. Petersburg, *Abraham empfängt die drei Engel (5).* Wie mir der Besitzer freundlichst mitteilte, steht das Bild bezüglich des Helldunkels Rembrandt am nächsten. So weit ich nach der Photographie urteilen kann, handelt es sich in der Tat um eine ganz interessante Beleuchtung — im Freien. Das Gesicht des im Profil knienden Abraham liegt im Schatten, ebenso der eine Engel, der rechts von ihm in der Mitte des Bildes, am meisten zurück in voller Face-Ansicht dunkel gegen den hellen Himmel steht. Diese Kontrastwirkung ist von Lastman wohl sicher beabsichtigt, kommt auch noch anderwärts vor. Der Horizont ist ganz in die Tiefe gerückt, wie auf dem Augsburger Odysseusbild. Die Landschaft ist nur nebensächlich links als Kulisse und rechts hinten als niedrige Silhouette

behandelt. Das Gemälde scheint bis zu einem gewissen Grade auf die effektvolle Wirkung von hellem Licht und dunklem Schatten berechnet zu sein, während die Komposition im Grunde auf Raffaels Darstellung in den Loggien beruht. Daß hier nicht der für die malerische Wiedergabe wirkungsvollste Moment der biblischen Geschichte von Lastman herausgefühlt und festgehalten ist, der die große und weihevolle Stimmung auszudrücken vermöchte, die in den paar Bibelworten liegt: „Und als er seine Augen aufhub und sah, siehe da stunden drei Männer vor ihm. Und da er sie sah, lief er ihnen entgegen vor der Tür seiner Hütte und bückte sich nieder auf die Erde." Diesen Augenblick wählte Raffael: die Engel heißen den fromm ergebenen Greis sich aufrichten, und für beide sind die angemessenen und wirklich sprechenden Bewegungen gegeben. Für den empfindenden Leser des Bibeltextes liegen diese Vorgänge zwischen dem eben zitierten und dem folgenden Vers, der mit den Worten „und sprach" beginnt. Denn Abraham wird erst sprechen, nachdem er von den Engeln dazu aufgefordert worden ist. Diesen Moment, wie die Engel den Abraham sich erheben heißen, gibt Raffaels Komposition wieder. Lastman dagegen liest beide Verse gleichsam in einem Atem zusammen. Für ihn bückt sich und spricht Abraham gleichzeitig. Seine Engel haben dann nichts weiter zu tun, als zuzuhören. Ihre Gesten haben nichts auszudrücken. Man hat das Gefühl, wie wenn man Schauspielern zusieht, die eine lange Rede schweigend anzuhören haben und dabei nicht ganz still und steif dastehen wollen. Die Lastmanschen Schauspieler entledigen sich ihrer Rolle nur unzureichend, weil der Regisseur — Lastman — den Text nur äußerlich beherrscht und deshalb auch nicht besser zu interpretieren versteht, vor allem ihm nicht die „bildmäßige Erscheinung abzugewinnen" vermag.

Das aus demselben Jahre stammende Gemälde *Jonas, der vom Walfisch ausgespien wird (38)* verdankte, wenn es — wie sehr wahrscheinlich ist — zu den in zwei ganz wenig verschiedenen Kupferstichen von C. van Dalen d. J. und dem von W. Vaillant im Gegensinn geschabten Folioblatt das Original ist, sein Entstehen dem Auftrage eines Kaufmannes, der dasselbe gewissermaßen als eine Art Firmenschild benutzte. Dieser Isaak Boddens, in der Warmoestraat in Amsterdam wohnend, hatte dann natürlich auch die kleinen Stiche

von van Dalen bestellt. Insofern ist also das Bild ganz interessant, als es zu jener Gruppe von künstlerischen Firmenschildern zu rechnen wäre. Es unterscheidet sich von diesen nur insofern, als es nicht den Erwerbszweig angibt, sondern nur Bezug nimmt auf den Namen des Hauses, in dem Boddens wohnte. (Die Häuser hatten in Holland früher meist derartige Namen. Lastman selbst z. B. kaufte das Haus „zum Predigtstuhl" (Kanzel), der alte und der junge Cuyp — bis zu seiner Verheiratung — wohnten in Dordrecht in dem Hause „zum Samson" u. s. w.). Künstlerisch betrachtet ist das Bild aber von sehr geringem Werte. Höchstens könnte man sich noch kopfschüttelnd fragen: Sollte Lastman etwa wirklich bei der Gestaltung seines entfliehenden Jonas wieder bei Raffael sich haben inspirieren lassen, an dem Orte, wo er sicher viel gelernt hat, in den Loggien im Vatikan? Etwa an dem Gott Vater beim Scheiden von Licht und Finsternis? Diese Möglichkeit braucht nicht ausgeschlossen zu werden, wenn auch vielleicht eine Beeinflussung durch die Apollfigur auf Giulio Romanos Fresko im Palazzo Ducale in Mantua noch größere Wahrscheinlichkeit für sich hat*).

Die *Auferweckung des Lazarus (67)* von 1622 im Mauritshuis im Haag ist ein Bild voller Figuren in warmem, blondem Ton, trotz der Buntheit der Gewänder. Vosmaer fand in dem Gemälde zweierlei Tendenzen zum Ausdruck gebracht: die eine italienische, und die andere originale. Der Vordergrund ist bestimmt und klar gemalt, während das übrige weicher ist, mehr Tranzparenz in den Schatten besitzt und bis zu einem gewissen Grade den bisher im „Werke" Lastmans unbekannten „charme du mystère", des Immateriellen hat, der uns bei Rembrandt gefangen nimmt. Vosmaer, im Glauben, das Bild sei 1632 entstanden, findet darin wirklich „einen Berührungspunkt von Lehrer und Schüler, eines der Glieder, die jenen mittelmäßigen Meister mit dem Genie des Schülers verknüpfen. Aber es drängt sich dabei die Frage auf: hat Lastman diese Ähnlichkeiten, diese Lichtelemente etwa seinem bereits berühmten Schüler entlehnt — oder dürfen wir es wagen, sie als Keime einer Art zu sehen und zu fühlen anzunehmen, die bei Rembrandt zur höchsten Blüte reiften?" Vosmaer neigte zu der zweiten Annahme — weil diese Arbeit nicht allein stehe, sondern das Bild von 1629 des Haarlemer Museums

*) Hierauf wies mich Herr Professor Goldschmidt hin.

weiteres Beweismaterial dafür böte. Ist in dem Haager Bild nun aber wirklich etwas von Rembrandtischem Licht zu spüren? Dann hätte Vosmaer richtig geschlossen, daß in Lastman selbständig eine, wenn auch noch so geringe, Spur vom Geiste Rembrandts lebte, denn dies Bild ist in Wirklichkeit nicht erst 1632 (wie er irrtümlich las), in dem Entstehungsjahr der *Anatomie*, sondern bereits 1622 gemalt. Die Möglichkeit der Rückbeeinflussung des Lehrers durch den einstigen Schüler besteht nicht. Die gänzlich anders empfundene und gemalte Haarlemer *Anbetung der Hirten*, die allerdings ziemlich stark Rembrandtisch, aber nicht von Pieter Lastman ist und auch nicht von 1629 sein kann — die Jahreszahl ist gar nicht mehr zu entziffern —, muß eben ausgeschaltet werden bei dieser Frage. Und wenn wir nun noch einmal fragen, ob in der *Auferweckung des Lazarus* wirklich ein Hauch vom Geiste Rembrandts vorauszuahnen ist — so können wir schwerlich die Antwort „ja" darauf geben. Das Bild hängt jetzt neben der 1632 gemalten *Anatomie* an derselben Wand, an der auch Rembrandts *Darstellung im Tempel* von 1631 zu sehen ist, die Vergleichsmöglichkeiten sind also gegeben. Wo ist auf Lastmans Bild die Transparenz der Schatten! Alle in der Grotte befindlichen Personen sind von einer nicht sichtbaren Lichtquelle aus hell beleuchtet, sodaß bei vielen starke Schatten entstehen. Von einem Fühlbarmachen des Höhlenraumes durch die Beleuchtnng kann kaum die Rede sein. Wenn im Hintergrund nicht die Öffnung und der Ausblick ins Freie wäre, so könnte die Szene ebensogut vor einer dunkeln Wand spielen. Allein die drei Frauenfiguren draußen, von denen zwei von einem starken Schatten zum Teil getroffen werden, könnte man vielleicht in Vosmaerschem Sinne deuten wollen. Doch handelt es sich bei ihnen auch wieder um Figuren, die sich im Freien, im Licht und nicht im Halbdunkel befinden. Meinem Empfinden nach haben wir vielmehr ein Bild vor uns, das schon ziemlich stark den Niedergang Lastmanscher Kunst verrät. Es weist nur einen blonderen, warmgelberen Gesamtton auf als die anderen, es fehlt nämlich fast jegliches Laub, auf dessen bei Lastman meist sehr blaugrün oder schwärzlichbraun getönte Massen ein großer Teil der kühleren Gesamtwirkung dieser Bilder zu setzen ist. Die Typen der Figuren sind unsympathisch, die Gewandbehandlung ist grob. Der Mantel des Christus macht den Eindruck, als sei er aus Kuchenteig. Die Handlung

selbst ist wieder nur ganz äußerlich zur Darstellung gebracht, jede Figur ist für sich hingestellt, ohne mit den anderen in innere Beziehung gebracht zu sein — der alte Mangel. Die Komposition dagegen baut sich wieder nach einem bestimmten Schema auf: Dreieck mit Christus als Senkrechter und gleichzeitig als räumlichem Mittelpunkt der um ihn herumgruppierten Zuschauer. Aber die Wirkung ist doch nicht einheitlich; die Figuren erscheinen ziemlich durcheinandergewürfelt.

Sicher etwas früher wird das weniger gut erhaltene ähnliche Bild im Besitze von Frau K. Witte ein Alkmaar *(66)* entstanden sein, das im wesentlichen mit dem Haager Bild verwandt, aber dunkler, grünbraun im Ton und flüchtiger in der Ausführung ist. Die Typen und die Haltungen der einzelnen Figuren schließen sich an das Amsterdamer Bild mit dem kananäischen Weibe an, z. B. Christus und der rechts neben ihm stehende Jünger. Anderes berührt sich wieder enger mit der *Auferweckung* im Mauritshuis.

Vosmaer erwähnte in seinem Katalog der Werke Lastmans schon fünf Bilder dieses Gegenstandes, die er aber auf zwei wirklich vorhanden gewesene reduzieren zu dürfen glaubte. In unserem Katalog haben wir noch vier weitere alte Erwähnungen hinzufügen können. Nur bei einem von den sieben nicht mehr nachweisbaren Stücken findet sich außer der Titelangabe auch eine Maßangabe, bei unserer Nr. 68. Das war ein bedeutend kleineres Bild als die beiden in Alkmaar und im Haag, sodaß mindestens drei verschiedene Darstellungen der Auferweckung des Lazarus als sicher anzunehmen sind. Die anderen Erwähnungen werden vielleicht auf diese drei Bilder verteilt werden können.

Aus dem Jahre 1622 sind noch zwei weitere Gemälde erhalten, ein umfangreiches in Boulogne sur Mer: *Laban der von Jakob und Rahel die entwendeten Idole zurückverlangt (17)*, sowie eine *Taufe des Kämmerers* in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Das Bild in Boulogne sur Mer befindet sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Es zeigt uns Lastman auf der in den letzten Jahren eingeschlagenen Bahn weiterschreitend: Betonung des äußeren Kompositionsschemas, wärmeres Gesamtkolorit und Einfügung von genrehaften Motiven sowie Tieren. Die Komposition baut sich rechts zu einem Dreieck auf, gegen das links die wuchtige Senkrechte (Laban) gestellt ist. Die Fleischfarben sind bei den Männern sehr braun, bei den Frauen

aber — wie auch früher stets — weißlich kühl und unangenehm wirkend. Das genrehafte Beiwerk nimmt einen ziemlich breiten Raum ein. Links vorn steht ein ganz gut gemalter Hund, dahinter sieht man einen großen Ochsenkopf und anderes Vieh. Rechts befindet sich Geschirr, eine Messingkanne, Kupferkessel und ein Geflügelkorb von der Art, wie man sie z. B. bei Pieter Aertsen sehen kann. Daß wir unter den Figuren lauter alten Bekannten begegnen, kann uns jetzt nicht mehr wundernehmen, ebenso, daß wir sie schon in ähnlichen Stellungen mehrmals sahen. Es hat keinen Zweck, alle einzeln durchzugehen, nur auf die augenfälligsten mag hingewiesen werden: auf den halbbekleideten Mann, der das Tuch aus dem Koffer geholt hat, dem der Mann entspricht, der den Lazarus aus den Tüchern wickelt (auf dem Bild bei Frau Witte in Alkmaar); ferner auf den gepanzerten, en face stehenden Krieger, der schon auf dem Braunschweiger Bild von 1618 vorkam und uns später noch einmal begegnen wird. Eigentümlich ist die etwas in Unteransicht liegende Rahel.

Die Besprechung der *Taufe des Kämmerers* in München beschlossen wir mit einem Hinweis auf ein drittes Gemälde dieses Gegenstandes und auf die andere Fragestellung, von der aus Lastman dieses dritte Mal die Komposition gestaltete: in dem Bilde von 1622 in Karlsruhe *(85)*. Wie das erste Mal (1608 in Berlin) verzichtet er auf einen größeren Figurenapparat und bringt den Apostel und den Kämmerer, den jener tauft, ganz allein im Vordergrunde rechts, wo ein Bach nach vorn fließt. Auf der linken Bildseite steht auf breiter Straße der Wagen, der im Gegensatz zur Bewegung des Wassers des im Bogen nach vorn fließenden Baches durch seine Richtung und die starke Rückverkürzung den Beschauer in die Tiefe führt. Somit sehen wir Lastman sich zwar bezüglich der Figuren, ihrer Stellungen und Typen mehr und mehr wiederholen. Wir müssen ihm aber zugleich zugestehen, daß er dennoch, wenn es gilt, ein Thema zum zweiten oder dritten Male zu behandeln (innerhalb verschiedener Zeitperioden), sich kompositionell nicht mit dem einst zustandegebrachten begnügt, sondern von neuen Gesichtspunkten aus an die Arbeit geht.

Eine Vergleichung des 1614 gemalten Bildes, das P. v. Semeonoff in seinem Katalog erwähnt, angeblich die *Frau des Abraham, Sara, auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek* darstellend, dessen jetziger Besitzer leider nicht mehr festzustellen ist, mit einem späteren Bilde

ähnlichen (bezw. gleichen) Gegenstandes, hätte vielleicht ein ähnliches Resultat ergeben und die Verstärkung der Raum- und Tiefenwirkung des späteren Werkes gegenüber dem früheren gezeigt. Das verhältnismäßig hübsche Bild im Besitze des Herrn Rechtsanwaltes Aug. Lürman in Bremen, das *Abraham mit den Seinen, dem der Herr das gelobte Land zeigt (2),* darstellt, ist 1624 in einem ebenso niedrigen Breitformat wie das Aktäonbild der Sammlung Wagenhoff-Dolch in Paris gemalt. Es zerfällt in zwei gleichgroße Teile, deren Grenze noch durch das Steindenkmal in der Mitte hervorgehoben wird. Links spielt sich die eigentliche Handlung ab, während die ganze rechte Hälfte von Viehherden und Nebenfiguren eingenommen wird. Das Thema ist, wie schon oben angedeutet wurde, ziemlich ungewöhnlich. Vielleicht darf man aber mit einiger Sicherheit annehmen, daß es auf venezianische Anregungen zurückgeht. In Wien befindet sich z. B. ein Bild von Francesco Bassano*), auf dem — wenn auch etwas anders — das gleiche Thema dargestellt wird. Daß bei den Bassani das Beiwerk, Geschirr, Tiere u. s. w. eine außerordentliche Rolle spielen, ist zu bekannt, als daß es noch besonderer Hervorhebung bedürfte. Die Art und Weise, wie das Vieh im Zuge hingestellt ist und posiert, ist bei beiden ungefähr gleich.

Es verlohnt auch hier nicht, auf die Einzelheiten des Gemäldes um ihrer selbst willen einzugehen. Wir haben ja schon gesehen, daß Lastman gerade darin immer weniger erfreulich wird und neues kaum mehr bietet.

Nicht viel besser ergeht es uns bei dem Bild der *Predigt Johannis des Täufers (48)* vom Jahre 1627, das auf der Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt in Amsterdam am 6. Nov. 1900 versteigert wurde. In der Komposition zeigt es allerdings eine andere Form, die ja freilich durch das Thema mit bedingt war und die wir auch von anderen Meistern angewandt finden: die Gruppierung der Zuhörer im Kreise um den erhöht stehenden predigenden Johannes herum, womit auch eine größere Raumwirkung in die Tiefe erzielt wird. Noch mehr macht sich hier die Ansicht einiger Figuren in starker Unterverkürzung bemerkbar, nicht gerade zum Vorteil des Gemäldes. Dann finden wir zahlreiche Modelle, die uns von früheren Gemälden her bekannt sind, wie z. B. der Reiter rechts von der Münchener

*) Katalog Nr. 266.

Kämmerertaufe, oder die sitzende Frau vorn rechts von der Mitte, die fast ganz genau so schon auf dem Bild in Boulogne s. M. vorkam. Genrehaftes ist reichlich vorhanden und läßt wieder stark an die Bassani denken. Z. B. der kleine Junge, der links auf die Mauer klettert, mit dem hinten herausguckenden Hemdzipfel, ist direkt eine Bassanofigur. Ich verweise auf die *Predigt Johannis des Täufers* von Francesco Bassano d. J. in S. Giacomo dell'Orto in Venedig, wo er vorn in der Mitte zu sehen ist; oder auf den auf dem Schimmel sitzenden Jungen auf dem Bilde *Jakob auf der Rückkehr von Kanaan* im Palazzo ducale in Venedig. Auf dem erstgenannten Gemälde finden wir auch noch andere Motive, die Lastman entlehnt haben könnte; z. B. der sein Haupt stützende alte Mann zu Füßen des Johannes, schließlich auch die Reiterfigur rechts (auf beiden Bildern), die Mutter mit dem Kind im Arm. Bei diesem wahrscheinlichen Zurückgreifen Lastmans auf die Bassani ist zu bedenken, daß z. B. David Teniers der Jüngere „nicht nur ihre Werke kopierte, sondern sich auch Motive aus ihnen zu eigen machte" *) (vergl. z. B. das Schäferbild in der Liechtensteingalerie in Wien, Zottmann, Tafel XIII Nr. 29). Und dabei ist auch an die beliebten Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen (von van Balen in München beispielsweise) zu erinnern. „Sicherlich ist auch Elsheimers Kunst nicht ganz unberührt von der Kenntnis ihres [der Bassani] Helldunkels geblieben**). Aber nicht nur davon, auch eine bestimmte Art der Figurengruppierung scheint Elsheimer ihnen abgesehen zu haben; wie er z. B. einen Akt ganz in die linke Bildecke hineinfügt. Der *barmherzige Samariter* im Louvre (Nr. 2711) und der *Tod der Prokris* bei Lord Methuen in Corsham House lassen an den *barmherzigen Samariter* von Francesco Bassano im Wiener Hofmuseum (Nr. 283) denken. Eine Kenntnis der Werke der Bassani darf bei Lastman auch deshalb als sicher vorausgesetzt werden, weil deren Werke durch Stech- und Schabkunst eine außerordentliche Verbreitung fanden.

Schon van Mander***) erzählt, daß Joan Sadeler und seine zwei Brüder Bilder nach Bassano gestochen haben, unter anderen ein damals (1604) in Amsterdam bei Ioan Icket befindliches Ölgemälde

*) L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani, Straßburg (Heitz) 1908, Seite 69.

**) Zottmann a. a. O.

***) In der Lebensbeschreibung des Jacopo Bassano.

der *Verkündigung der Engel an die Hirten,* ein Bild von wunderbarer Zeichnung und Malweise. Unter den Stichen der verschiedenen Sadeler sind nach Bassano 1) die drei berühmten sogenannten *Küchen* zu nennen: *Christus bei Maria und Martha,* das *Gastmahl des reichen Mannes* und der *arme Lazarus* (von Jan Sadeler), sowie *Jesus mit den Jüngern in Emaus* (von Raphael Sadeler). Andere Blätter sind (von Aegid. Sadeler): *Christoph mit dem Kinde* (von 1605), *Verkündigung an die Hirten;* (von Jan Sadeler): *die vier Jahreszeiten* nach Leandro Bassano; (von Raphael Sadeler): *Anbetung der Könige, Jesus bei Martha, die vier Jahreszeiten,* zwei *Landschaften* mit vielen Figuren und Tieren.

Weiter ist von niederländischen Künstlern, die nach den Bassani stachen, auch Corn. Galle (1576—1650) zu nennen mit der *Verkündigung an die Hirten* und einem *armen Lazarus* nach J. Bassano. Als niederländischer Nachahmer der Bassani ist zu erwähnen Pieter Corn. van Rijck (geb. in Delft 1568; 1604 in Haarlem erwähnt). Er war ein Schüler von Jacob Willemsz Delff und wohnte 15 Jahre in Italien; angeblich 1628 starb er. Van Mander nennt ihn einen ausgezeichneten Nachahmer des Bassano. Bezeichnete und datierte Gemälde von ihm befinden sich in Braunschweig (von 1604) und in Haarlem (von 1621); ein ihm zugeschriebenes in Amsterdam im Rijksmuseum.

Die ausdrückliche Hervorhebung der von Bassano beliebten Tierdarstellungen durch van Mander (in der Biographie des Bassano) ist jedenfalls auch wesentlich für die Bedeutung, die man den Bassani in Bezug auf ihren Einfluß auf Lastmans Tierdarstellungen in späteren Jahren — und auch für die Entwicklung des Tierbildes in Holland überhaupt — einräumen muß. Lastman war nämlich in der Tat ein regelrechter Tiermaler. Sowohl aus jenen Bildern seiner späteren Periode konnten wir das erkennen, wie auch deutlich die zahlreichen selbständigen Gemälde und Zeichnungen von Tieren dafür sprechen, die wir in seinem Inventar erwähnt finden. Nr. 26 (unserer Zählung) stellt einen kleinen Hund dar, der von ihm selbst gemalt wurde. Andere Stücke, wo der Maler nicht ausdrücklich genannt wird, werden zum Teil doch auf Lastman zurückgehen. Das sind: Kopien nach einem Widder und Geißen (Nrn. 41, 42, 43), Ochsenkopf (Nr. 59), Leopard u. a., Kopien nach Vögeln (Nr. 60), ein Ochsenkopf mit

zwei Hunden (Nr. 61), einige Pferdeköpfe (Nr. 62), ein Pfau, ein Krokodil, eine Geiß (Nr. 63), ein Lamm, eine Kopie eines Pfaues und eines weiblichen Pfaues (Nr. 64), zwei Böcke, Gänse, ein kleiner Hund, ein Ochse (Nr. 65), ein kleiner Hund, ein Hahnenkampf (Nr. 66), ein Kasten mit Zeichnungen von Pferden (Nr. 71).

Bezeichnend ist auch, daß Lastman von Savery, dem beliebten Tiermaler jener Zeit, ein Kamel (wohl ein Gemälde) besaß (Nr. 39).

Mit der Jahreszahl 1628 und dem Monogramm ist ein *Porträt eines etwa 50jährigen Mannes (121)* signiert, das sich mit einem Pendant, ebenfalls einem *Männlichen Bildnis (122)* in der Galerie des fürstlichen Schlosses in Bückeburg befindet. Die Bilder galten dort als Werke von D. Teniers d. J. Den Hinweis auf sie verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Herrn Professor Dr. W. Martin im Haag, der sie vor ein paar Jahren als Werke unseres Malers erkannte. Das eine ist deutlich signiert und datiert und kann daher unmöglich von D. Teniers herrühren; das andere dagegen weist in der unteren rechten Ecke nur noch undeutliche Spuren von einem Monogramm und scheinbar auch von einer Jahreszahl auf. Jedenfalls sind sich die beiden Stücke stilistisch so ähnlich, daß man ihre Entstehung von ein und derselben Hand und wohl auch in ziemlich gleicher Zeit anzunehmen berechtigt ist. Man muß dabei nur dem Umstande Rechnung tragen, daß das zweite Bild stark übermalt ist.

Lastman tritt uns in diesen Bildern das einzige Mal als Porträtmaler gegenüber, zu einer Zeit, wo er bereits unter Krankheit zu leiden hatte. Denn am 5. März jenes Jahres sahen wir ihn ein Testament machen (vergl. Seite 15). Nicht ganz ein Jahr später war er noch heftiger erkrankt und testierte abermals vor seinem Notar Lamberti (vergl. Seite 16). Wenn nicht in der Zeit vor dem 5. März, so muß nach diesem Datum jenes erstgenannte Porträt (und wahrscheinlich auch das andere) gemalt sein.

Die Bilder sind die einzigen Porträts von der Hand Lastmans, die uns erhalten sind, von dem wir andere in der Literatur bis jetzt aber auch nicht erwähnt fanden. Man darf daher wohl annehmen, daß er nur selten porträtiert hat. Dazu paßt auch die etwas zaghafte Art der Ausführung, besonders des einen gut erhaltenen Stückes, die nur durch kleine Tupfen und Strichelchen erreichte Modellierung. Die Porträtähnlichkeit scheint ganz gut getroffen zu sein.

Der Kopf des Mannes mit den etwas zusammengekniffenen, gleichsam blinzelnden Augen verfügt sogar über ein leidliches Quantum von Leben. Der andere freilich ist ziemlich starr; man merkt ihm das lästige Sitzen zum Porträtiertwerden an.

Was nun die Personen der Dargestellten betrifft, so können wir darüber nur eine Hypothese vorbringen, über deren größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Leser befinden mag. Unter den der Clementia Zeegers, der Tochter von Lastmans älterem Bruder Zeeger Pietersz, gehörenden Gemälden, die im Jahre 1664 bei ihrem Schwiegersohn Jean Meerman aufbewahrt wurden (vergl. Seite 24), finden wir an letzter Stelle drei Porträts aufgezählt: eins von Pieter Lastman, eins von Zeeger Pietersz, und eins von Albert Eggerick. Da Zeeger Pietersz kein Maler war, so kann der Text nicht so verstanden werden, als seien jene Bilder von den Genannten gemalt worden, sondern nur so, daß die Namen der Dargestellten angegeben werden. Die schon von Bredius und de Roever ausgesprochene Vermutung, daß jenes erstgenannte Porträt Pieter Lastmans das von Thomas de Keyser gemalt sei, zu dem Vondel die bekannten Verse gedichtet hat, ist wohl möglich. Denn Lastman war im Hause seines Bruders Zeeger Pietersz die letzte Zeit bis zu seinem Tode gepflegt worden und hatte ihn in seinem letzten Testament vom 13. Mai 1632 zum Universalerben gemacht. Nun darf bei dem datierten Porträt in Bückeburg wohl die Vermutung ausgesprochen werden, daß es mit dem zweiten der erwähnten Bilder, nämlich mit dem Porträt dieses Bruders Zeeger Pietersz identisch ist. Dieser war nämlich von Lastmans Brüdern der einzige, der 1628 noch am Leben war. Darin, daß Lastman sich bei ihm, mit dem er offenbar in besten Beziehungen stand, einmal als Porträtmaler versuchte, liegt nichts unwahrscheinliches, und ebenso natürlich ist es, daß die Tochter dieses Zeeger Pietersz das Bild ihres Vaters (wie auch das ihres Onkels) bewahrte. Zeeger Pietersz war 1578 geboren, zählte 1628 also 50 Jahre, ein Alter, das der auf unserm Bilde porträtierte Mann wohl haben kann. Vielleicht kann seine etwas prätentiöse Kleidung, der verzierte Mantel und die barettartige Kopfbedeckung damit in Zusammenhang gebracht werden, daß Zeeger Pietersz 20 Mal Dekan der Silber- und Goldschmiede, also ein hochgeachteter Mann war.

Ob nun in dem andern Bild in Bückeburg das dritte der erwähnten Porträts, also das des Albert Eggerick erhalten ist, kann nur ganz

vermutungsweise angenommen werden, da wir über die Persönlichkeit dieses Mannes nicht unterrichtet sind. Daß er zur Familie unseres Malers in irgend welcher Beziehung stand, ist aus dem Vorhandensein seines Porträts bei Clementia Zeegers wahrscheinlich, und so könnte es ja auch gekommen sein, daß Lastman damals, als er seinen Bruder porträtierte, auch ihn malte.

Das spätest datierte Gemälde Lastmans, dessen Jahreszahl 1630 Vosmaer noch übersah (sie ist erst nach ihrer Erwähnung im Stockholmer Galeriekatalog von 1900 bekannt) ist eine Opferdarstellung. Dem links befindlichen Standbild *der Juno werden Brandopfer dargebracht (105).* Wir haben bereits bei dem von Vosmaer und anderen vermeintlich für ein Spätwerk von 1632 gehaltenen Bilde im Haag die Frage gestreift, wie wenig sich eigentlich die Kunstweise Lastmans der seines Schülers Rembrandt nähert. Dieses Spätbild aus einer Zeit, wo Rembrandt bereits eine Reihe von Historienbildern gemalt hatte, zeigt uns noch einmal den ganzen „reifen" Lastman in seinem eignen Stil. Wir finden in diesem Bild alle die Härten, die ihm von Anfang an eigen waren, verstärkt und ohne die kleinen Reize, die der zuerst noch in ihm wohnende Rest Elsheimerischer Auffassungsweise sowie die sorgfältigere Detailausführung seinen frühen Gemälden verliehen. Man kann vor diesem Bilde nur von einer Summierung von Modellfiguren sprechen, die selbst für sich genommen durch ihre häufige Verwendung zu abgegriffenen Versatzstücken geworden sind. Die Landschaft ist ganz verschwunden, zwei Paläste und eine Säule in ebenso nüchterner wie schematischer Auffassung und Ausführung geben den Hintergrund ab. Die Wolken am Himmel wirken grell und äußerlich. Es ist ein Bild, das wohl erkennen läßt, daß seine Ausführung dem Maler keinerlei Schwierigkeiten bereitete, die zahlreichen Figuren zu einer „Gruppe", die das zur Darstellung gewählte Thema illustrieren sollte, äußerlich zusammenzustellen. Aber dieser Figurenapparat war überall verwendbar und diesen plumpen, robusten Gestalten sieht man an, daß sie zu ihrem Schöpfer eigentlich in keinem inneren Verhältnis standen. Aber die Art und Weise, wie Lastman seinen Themen Ausdruck verlieh, war immerhin eine äußere Form, die für die Geschichten der Bibel oder der Mythologie auf holländischem Boden und für ein holländisches Publikum gewonnen war. Das empfanden die Zeitgenossen sehr

wohl, und auch wir werden das anerkennen. Noch dazu, wenn wir bedenken, daß der große Künstler, der imstande war, diese Form auch innerlich mit Leben zu erfüllen und sie zu beseelen (und sie demgemäß natürlich auch noch zu modifizieren) der direkte Schüler unseres Malers Lastman war: Rembrandt. Dieser wußte das, was ihm der Lehrer mit dieser äußeren Form bot, man darf wohl sagen, Zeit seines Lebens wohl zu würdigen. Es ist daher nicht mehr als billig, daß auch wir ihm die vom historischen Standpunkt aus gebührende Anerkennung zollen, auch wenn wir der Kunst Lastmans selbst keinen besonderen Geschmack abzugewinnen vermögen.

Der künstlerische Entwicklungsgang Pieter Lastmans vollzog sich im großen und ganzen folgerichtig ohne große oder überraschende plötzliche Stilwandlungen. Nachdem er einmal in Italien unter Elsheimers Einfluß gekommen war, erlebte er im weiteren Verlaufe seines in Amsterdam zugebrachten Lebens nie wieder einen so starken und nachhaltigen künstlerischen Eindruck von anderer Seite. Und wenn Lastmans Kunstweise sich mit der Zeit nach und nach doch von der eigentlichen Elsheimerischen Weise bis zu einem gewissen Grade entfernte, so war die Kunst des deutschen Meisters doch stets richtunggebend für die ganze Entwicklung Lastmans geblieben. Denn man kann nicht sagen, daß die zahlreichen anderen Anregungen und Einwirkungen, denen er sonst noch ausgesetzt war, ihn aus der einmal eingeschlagenen Bahn, die von Elsheimer ausging, gänzlich abgebracht hätten. Nur in Kleinigkeiten kann man hie und da gewisse fremde, neu hinzugekommene Elemente nachweisen, oder oft auch nur nachfühlen. Daß er als Nordländer sich in Rom an Elsheimer anschloß, war natürlich, Ebenso natürlich war, daß er, nach Holland wieder zurückgekehrt, mit der Elsheimerischen Entwicklung nicht Schritt hielt, sondern vielmehr eher dessen eigenen Entwicklungsgang wieder zurückging, daß er nicht beim stimmungsvollen Landschaftsbild mit kleinfiguriger Staffage endete, sondern beim vielfigurigen Geschichtsbild. Seine Stärke lag einmal im Figürlichen, und für die Landschaft fehlten ihm in Holland die gesuchten Motive, sodaß er mehr und mehr auf sie verzichtete. Er konnte das um so mehr, als auch das Publikum, sein Publikum wenigstens, ihn vor allem als Figurenmaler schätzte.

Von dem, was am Wege stand, nahm er manches in seine Kunst auf; er paßte es aber seinen eigenen Ausdrucksgewohnheiten so an, daß wir in seinen Kompositionen doch niemals die fremden Elemente direkt störend empfinden.

Das, wozu man ihn häufig auch gestempelt hat, zu einem caravaggiesken „Brünisten", konnten wir in ihm eigentlich nicht sehen. Caravaggios Frühwerke, wie die *Ruhe auf der Flucht* im Palazzo Doria in Rom oder die *büßende Magdalena* ebendort, berühren sich im Stil so gut wie gar nicht mit dem unseres Malers, und ebenso die Halbfigurenbilder, als deren „Erfinder" Caravaggio gilt. Die großen Altargemälde aus Caravaggios zweiter Periode, die zu ihrer Zeit dem heftigsten Widerspruch der Zeitgenossen begegneten, wie *der Tod der Maria* (Louvre), die *Madonna vom Rosenkranze* (in Wien), die *Grablegung* im Vatikan und in Berlin u. a. haben nur insofern Verwandtschaft mit dem Lastmanschen Stil, als sie auch die starke Abhängigkeit des Malers von seinem Modell dartun und dabei freilich in der Gebärdensprache ähnlich starre, etwas äußerlich wirkende Posen aufweisen. Von einer „Kellerlukenbeleuchtung" aber kann bei Lastman absolut nicht die Rede sein. Im Gegenteil, sein Kolorit ist farbenfroh, eher bunt als schwärzlich. Es bleibt der Naturalismus in der Formbehandlung. Der ist freilich auch bei Lastman bis zu einem gewissen Grade vorhanden, wenngleich er des kleinen Formates wegen viel weniger in die Erscheinung tritt. Er braucht auch nicht unbedingt aus einer Abhängigkeit oder Nachfolge von Caravaggio erklärt zu werden. Es ist vielmehr im großen und ganzen derselbe Naturalismus, den die frühen Figurenbilder Elsheimers aufweisen. Und andererseits läßt er sich auch aus der starken Abhängigkeit unseres Maler vom Modell erklären. Dennoch soll Caravaggio als Mitbeeinflusser des Stiles von Lastman prinzipiell nicht ausgeschaltet werden. Denn gerade zu der Zeit, wo Lastman in Rom weilte, hat Caravaggio dort die Gemüter der Künstlerschaft erregt, sodaß Lastman irgendwie zu ihm Stellung genommen haben wird. Gewissermaßen als Beweis dafür können die beiden erhaltenen Urkunden gelten, in denen wir Lastman mit anderen Gutachten über die Echtheit eines Bildes von Caravaggio und über eine Kopie nach einem solchen abgeben sahen. Stellt man aber die wirklich unter direktem Einfluß Caravaggios stehenden Utrechter Maler und ihre

Werke denen unseres Meisters gegenüber, so erkennt man, wie gering und allgemeiner Natur eigentlich der Eindruck war, den Caravaggio auf Lastman gemacht haben mag.

In diesem Zusammenhang ist des jetzt im Louvre befindlichen Bildes der *vier Evangelisten* von Jac. Jordaens zu gedenken, das Lastman einst besessen hatte (unsere Nr. 6 seines Inventares) und von dem in derselben Liste eine Kopie erwähnt wird. Dies ist ein Halbfigurenbild, das Jordaens nach Max Rooses etwa mit 20—25 Jahren malte, also in der Zeit von 1613/18, und das wegen seines Vorkommens in Lastmans Inventar ja bestimmt vor 1631 entstanden sein muß. Trotzdem Jordaens nicht in Italien war und auch sonst gerade auf sein eigenes vlämisch natürliches Empfinden hingewiesen wird, kann man ein Bild dieser Art schon eher caravaggiesk zu nennen versucht sein als jedes andere von Lastman, noch dazu wenn man bedenkt, daß z. B. ein Gemälde von Jordaens in der Galerie Steengracht im Haag bis vor ganz kurzer Zeit für ein Werk des Gerard Honthorst (Gherardo dalle Notti) galt*), des Malers, der den Stil des Caravaggio wohl am reinsten nach Holland verpflanzt hat und der vornehmlich durch seine Nachtbilder mit künstlicher Beleuchtung seit seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1622 größten Einfluß auf seine niederländischen Zeitgenossen ausgeübt hat.

Von jenem Evangelistenbild gibt es nun nach M. Rooses**) noch drei Wiederholungen, von denen die eine sich im Besitze von Herrn E. Clemens in Hamburg befindet. Diese ist nach Rooses' Ansicht wahrscheinlich die Kopie, von deren Existenz wir bereits aus dem Jahre 1631 (im Inventar Lastmans) urkundliche Nachricht haben. Leider fehlt dort die Namensangabe des Kopisten. Indessen liegt es nahe, anzunehmen, daß diese Kopie von unserm Maler selbst herrührt — oder von einem seiner Schüler — und sie wäre dann in den 20er Jahren entstanden. Da Lastman das Original besaß, ist es wohl wahrscheinlicher, daß er selbst die Kopie anfertigte als daß er eine Kopie nach dem in seinem eigenen Besitz befindlichen Original erwarb. Oder aber sie ist von einem Schüler. Zu beachten ist auch, daß bereits 1625 im Inventar seiner Mutter ein Bild der *vier Evangelisten* auf 4 fl. geschätzt wird.

*) Siehe Onze Kunst, 1908, Heft 4.

**) Jacob Jordaens, sa vie et ses oeuvres, 1906, Seite 30.

Ob dies identisch mit dem Original von Jordaens oder der Kopie ist? Daß es eins von beiden war, dürfte nicht unwahrscheinlich, wenn auch nicht absolut sicher sein. Festeren Boden können wir nur aus der Stilvergleichung gewinnen. Wenn M. Rooses in der Hamburger Kopie mit Wahrscheinlichkeit die einst Lastman gehörige annimmt, so wird er es wohl mit im Hinblick auf die von uns ausgesprochene Möglichkeit, daß sie von Lastman ist, getan haben. Ich kenne das Bild vorläufig erst aus einer guten Photographie, die mir der Besitzer freundlichst zur Verfügung stellte; danach scheint mir die Möglichkeit, daß sie von Lastman ist, nicht ausgeschlossen. Bevor ich das Original aber nicht gesehen habe, wage ich noch kein endgültiges Urteil darüber auszusprechen. Dokumentiert sich mit dem Vorhandensein des Originals schon ein Interesse Lastmans an dem jungen Jordaens, so würde es durch die Anfertigung einer Kopie danach noch verstärkt erscheinen. Jedenfalls sind gewisse Anklänge früher Bilder von Jordaens an Werke von Lastman auch sonst manchmal zu konstatieren, ohne daß sie sich freilich fest fassen ließen. Noch enger ist die Stil verwandtschaft zwischen manchen Werken von Jordaens und Nic. Moeyaert. Man vergleiche z. B. die stehende weibliche nackte Rückenfigur auf Moeyaerts Bildern in Berlin *(Odysseus und Nausikaa)*, Nürnberg *(Der Frühling* [von 1624!]) und im Haag *(Merkur und Herse* [auch von 1624]) sowie einer Zeichnung im Braunschweiger Kupferstichkabinett *(Susanna und die beiden Alten)* und auf Jordaens *Abundantia* (Brüssel) oder auf dem in mehreren Exemplaren vorkommenden *Traum* (Kleinberger, Paris; Schwerin). Jordaens besaß auch ein Gemälde von Moeyaert, ein *Urteil des Midas*, das auf der am 22. März 1734 stattgehabten Versteigerung der in seinem Besitz gewesenen Gemälde 21.10 fl. brachte. (Der Versteigerungs-Katalog ist bei Hoet, Bd. I, Seite 400ff abgedruckt). Ein Bild gleichen Gegenstandes von Jordaens befindet sich in Gent. Ferner kommen hinzu die vielfach von beiden gemalten gleichen Vorwürfe, besonders Bacchanalien (wie sie auch Uytenbroeck hat). Auch Vermeer kopierte ein frühes Bild von Jordaens auf seinem jetzt im Haag befindlichen Gemälde der *Allegorie des neuen Testaments*, nämlich die *Kreuzigung Christi*, die sich heute in der Teirninckschen Schule in Antwerpen befindet.

Somit führte uns jene Kopie nach Jordaens von dem Caravaggioeinfluß, dem Lastman sich nach alter Ansicht so besonders stark

unterworfen habe, wieder mehr auf den vlämischen, auf den wir bei Gelegenheit gewisser Anlehnungen an Rubens u. s. w. bereits hinwiesen.

Es geht nicht an, hier am Ende unserer Betrachtung des des Entwicklungsganges Pieter Lastmans noch einmal im Einzelnen alle die Punkte zusammenzustellen, wo wir bestimmte Einflüsse wahrnehmen zu können glaubten. Es seien hier nur die Namen der Künstler angeführt, von denen wir Anregungen auf Lastman ausgehen sahen. Es waren zuerst Elsheimer in Rom, dann Corn. van Haarlem, Raffael, Rubens und die Bassani. Neben dem Haupteinfluß, den Elsheimer ausübte, war — nach der Rückkehr aus Italien — mit am stärksten der von Flandern ausgehende, der begünstigt wurde durch die große Zahl der um diese Zeit in Amsterdam ansässigen Antwerpener Maler. Auch die Bilder, die sich in Lastmans Nachlaß befanden, können in einem, freilich nicht sehr starken Maße dies Hinneigen Lastmans zur vlämischen Kunst noch bestätigen. Wir finden da neben zahlreichen eigenen Gemälden außer den *vier Evangelisten* von Jacob Jordaens vier Bilder von Fr. Badens (1571 — um 1621), der aus Antwerpen gebürtig war und nach Reisen in Italien sich in Amsterdam niederließ, wo er den Beinamen „der italienische Maler“ hatte, eine *Bauernkirmes* von (Jacob) Grimmer, ebenfalls einem Antwerpener Maler, weiter ein *Fruchtstilleben* von dem Antwerpener, später in Amsterdam wohnhaften (Hans van) Essen (vor 1590—nach 1642) und ein *Porträt eines toten Mannes* von Poerbus. Ferner ist Savery mit einem *Kamel* vertreten.

Von Malern der Haarlemer Schule finden wir mit dem Bilde einer kleinen *Galeere* (wohl eine kleine Marine) den „jüngeren (Cornelis Hendriksz) Vroom“ und Goltzius mit einem *Porträt.* Die zu Lastmans Richtung gehörenden Meister vertritt Moeyaert mit einer kleinen *Landschaft* und einem kleinen *Tobiasbild,* Jan Tengnagel, von dem heute nur noch drei Gemälde nachweisbar sind, nur durch eine Kopie nach einer *Magdalena* von ihm. Auch von dem Landschafter Govert (Jansz), von dem heute kein Bild mehr nachweisbar ist, hatte Lastman ein Gemälde besessen, eine *Landschaft mit einem Tobias,* und von seinem jüngeren Bruder Claesz, der demnach wahrscheinlich nicht nur als Stecher, sondern auch als Maler tätig war, ein *Porträt* und einen *kleinen Tobias.*

Gemälde, die Pieter Lastman mit Unrecht zugeschrieben werden*)

ASCHAFFENBURG, Galerie im Königl. Schloss, Kat. 1902 Nr. 218. *HERODIAS, WELCHER DER HENKER DAS HAUPT JOHANNIS DES TÄUFERS ÜBERREICHT. Lebensgroße Halbfiguren. Rechts der Henker in ockerbraunem Gewand dreiviertel in Rückansicht nach links. Er faßt mit der vorgestreckten Hand das Haupt des Täufers an den Haaren, um es auf die Silberschüssel zu legen, die von der in der Mitte stehenden Alten und der links befindlichen Herodias (in dunkelblauem Kleid) gehalten wird. Sie trägt um den entblößten Hals eine feine Kette und im blonden Haar einen Blumenkranz.

Leinwand 65×110.

Aus der Elz'schen Sammlung.
Reproduziert in unveröffentlichte Gemälde alter Meister im Königl. Schloß zu Aschaffenburg, 1906, von Dr. E. Bassermann-Jordan.
Erwähnt als Lastman „im Stile des Honthorst" zuletzt in einer Besprechung dieses Werkes von F. Dülberg in der Kunstchronik, 1906/07, Spalte 376.

Das Bild wurde meist anstandslos als eine Caravaggio besonders nahestehende Originalarbeit Pieter Lastmans erwähnt und besprochen — am ausführlichsten von W. Seibt**). Es hat aber mit Lastman nichts zu tun. Die Gesichtstypen weichen gänzlich von den bei unserm

*) Die in noch bestehenden Sammlungen nachweisbaren Bilder in alphabetischer Reihenfolge ihrer Aufbewahrungsorte; die nur in der Literatur erwähnten in chronogischen Folge ihres Vorkommens.

**) „Helldunkel" 2. A. Elsheimers Leben und Wirken, 1885, Seite 91.

Maler gewohnten ab. Desgleichen ist die Art der Faltengebung anders. Auch die etwas metallisch wirkenden Locken weisen auf einen andern Künstler als Lastman hin. Von verschiedener Seite wurde schon B a r t. M a n f r e d i als Maler dieses Bildes in Vorschlag gebracht.

HAARLEM, Stedelijk Museum, Kat. 1907 Nr. 334.

V.17. *ANBETUNG DER HIRTEN. Auf einer Steinerhöhung, zu der drei Stufen (von warm ockergelber Färbung) hinaufführen, sitzt links zu vorderst Maria, fast en face. Sie trägt zinnoberrotes Kleid mit miederartiger Taille, die die weiten Aermel sowie am Hals ein großes Stück des weißen Untergewandes sehen läßt. Über dem Schoß liegt ein warmblaugrüner Mantel, auf dem sie ihre Hände zusammenlegt. Im schlicht geordneten Haar ein graublaues schmales Band. Sie wendet den Kopf etwas nach rechts und blickt auf das neben ihr auf weißen Tüchern in der Krippe liegende Christuskind, zu dem sich auch ein rechts davon, auf der obersten Stufe sitzender Hirtenknabe wendet. Dahinter, zwischen Maria und der Krippe, steht Joseph, ein bärtiger Greis in gegürtetem, kittelartigem Gewand von unbestimmter sepiagrünlicher Farbe. Er streckt beide Arme seitwärts aus und blickt nach rechts vorn, wo sich halb neugierig erstaunt, halb in anbetender Verehrung eine männliche und zwei weibliche Figuren befinden. Zuvorderst ein dreiviertel vom Rücken gesehener junger Hirt, ziemlich im Schatten. Dahinter stehen zwei Frauen, nach links gewandt, die vordere in blaßgraublauem Kleid von gleichem Schnitt wie das Marias; im blonden Haar ein rotes Band. Die zweite trägt ein dunkles Kleid mit nach unten spitz zulaufendem Halsausschnitt und rotem Gürtel. Rechts im Hintergrund im Dunkeln ein Torweg. Rechts hinter Joseph zwei Esel, links ganz vorn ein tannenähnlicher Strauch, ein zum Beschauer blickender Ochse, ein Ziegenbock und auf der untersten Stufe ein Tuch. Links hinter Maria ein Tisch, auf dem sich eine bauchige Vase, eine Schüssel und ein helles Tuch befinden. Rechts oben schweben inmitten einer Cherubimglorie zwei Engel. Von der Mitte oben fällt nach links eine in der Mitte geraffte dunkle Draperie.

Auf der zweiten Stufe steht in der Mitte eine Bezeichnung, die immer P. Lastme f. 1629. gelesen wurde. In Wirklichkeit ist sie aber gar nicht mehr zu entziffern. Trotz wiederholter sorgfältigster Untersuchung gelang es mir nicht, zu einem befriedigenden

Resultat zu kommen. Je länger ich nachsah, um so mehr gewann ich den Eindruck, daß die ursprüngliche Signatur nicht intakt, sondern durch spätere Übergehungen in jenes P. Lastme f. umgewandelt wurde. Was darunter stand, ist nicht zu enträtseln. Verhältnismäßig deutlich ist noch das ursprüngliche A vor der Jahreszahl. Die im Katalog faksimilierten Schriftzügen entsprechen den Signaturen Lastmans — auch auf den späteren Bildern — keineswegs. Er pflegte da durchgängig — wenn er nicht den Vornamen ausschrieb — das P mit dem L zu PL verbunden und das s lang zu schreiben: ſ. Der hier vorliegende Anfangsbuchstabe des Familiennamens kann übrigens ursprünglich ein B gewesen sein.

Eichenholz 60×45.

Aus dem Haarlemer Altmännerhaus.

Abbildung bei Geffroy, La Hollande, Seite 74, und eigene photographische Aufnahme.

Erwähnt als Lastman von G. Lafenestre in einem Aufsatz: „Le Musée de Harlem“ in der Gaz. d. b. Arts (Pér. II, Tome 32, Seite 214); von E. Michel, Rembrandt, Seite 20 (er konnte die Jahreszahl auch nicht entziffern), G. Baldwin Brown, M. A., Rembrandt, 1907 (London, Duckwoorth & Co.), Seite 220, und anderen. Gegen Lastman sprach sich zuerst Hofstede de Groot in Oud-Holland, Bd. XIX (1901), Seite 136 aus. Dem Lastman frageweise zugesshrieben zuletzt im Katalog von 1904 unter Nr. 136. Im Katalog von 1907 unter den Bildern von unbekannten Meistern.

Obgleich die Autorschaft Lastmans von Hofstede de Groot bereits 1901 als unmöglich hingestellt wurde, ging das Bild noch lange als besonders interessantes Werk Lastmans, in dem sich, wenn nicht schon der Rückeinfluß des Schülers auf den Lehrer, so doch der kommende Helldunkelstil Rembrandts deutlich ausspricht. Die erstere Annahme — bei der Jahreszahl 1629 — entbehrt nun auch deshalb der Wahrscheinlichkeit, weil Rembrandt um 1629 und vorher noch gar nicht in dem warmen Goldton — der noch vielfach z. T. auf den Firnis zurückzuführen ist — malte, sondern um 1630 herum noch einen kühleren grünlichen bevorzugte. Der Ton dieses Haarlemer Bildes hat vielmehr etwas spätere Werke von Rembrandt zur Voraussetzung.

Hier wollen wir nun noch auf die stilistischen Eigentümlichkeiten des Bildes — das, wie gesagt, ohne Rembrandt, und zwar nicht

den ganz jungen, nicht denkbar ist — eingehen und versuchen, ob sie Anhaltspunkte für eine Zuschreibung an einen anderen Meister bieten. Eigentümlich ist die Verschiedenheit in der Auffassung und Ausführung der Maria und der übrigen Figuren, besonders mit den Frauen rechts vorn verglichen. Daß sie im Typus und in der Tracht durchaus unlastmanisch ist, bedarf bei Kenntnis seiner echten Werke nicht noch einer weiteren Beweisführung. Der Gesichtstypus dieser Frau mit dem kleinen Stumpfnäschen und dem dunkeln schlicht gekämmten, hinten in einem ziemlich tief sitzenden Knoten zusammengenommenen Haar, das durch ein graublaues Band geschmückt ist, weiter die Haltung von Kopf und Armen, die Schulterlinie und vor allem der aus der übrigen Beleuchtung ganz herausfallende silberige Ton auf dieser Figur (die, nebenbei gesagt, die hellste des ganzen Bildes ist), erinnerten mich an ein — im Ganzen zunächst völlig anders wirkendes — Gemälde von Paulus Bor im Rijksmuseum, die *Findung Mosis* darstellend, wo ich gewisse Analogien mit der hinter den Mägden stehenden Königstochter zu finden glaubte. Diese hat auch solch' einen aparten Haarschmuck, sie hat auch die weichen, vollen Hals- und Schulterlinen, sie hat ganz ähnlich die Hände zusammengelegt wie Maria auf unserm Bild. Die weiten Ärmel, in denen die Dünne des Leinenstoffes deutlich zum Ausdruck gebracht ist, darf man vielleicht auch noch vergleichen mit denen der Magd ganz links auf dem Bild von Bor. Vollends übereinstimmend aber ist hier wie dort die Farbe, ein silberig weißlicher Ton bei dünnem Farbenauftrag. Mögen im Übrigen die Bilder verschieden sein; wenn noch auf die pyramidale Komposition hingewiesen sei, und wenn der vielleicht als B zu lesende zweite Buchstabe der Signatur etwas verführerisch sein mag, Bor auch als Maler dieses Bildes in Betracht zu ziehen, so sei doch gleich gesagt, daß die übrigen Figuren desselben in der Zeichnung, der malerischen Behandlung und im Farbenton ganz anders sind. So verschieden, daß man fast anzunehmen versucht ist, die Maria, deren Proportionen auch nicht im gleichen Verhältnis zu denen der anderen stehen, sei von einer andern Hand gemalt wie das übrige. Aber das kann doch schwerlich der Fall sein. Meine nur vermutungsweise ausgesprochene Ansicht, das Bild sei vielleicht von Paulus Bor, wurde von Dr. Bredius, der ganz unabhängig von mir auch an diesen Amersfoorter Meister gedacht

hat, geteilt. Leider ist das noch bekannte Oeuvre des Bor so klein, daß sich schwer etwas von ihm unserem Haarlemer Bild an die Seite stellen läßt, denn das große Familienbild im Gasthuis zu Amersfoort kann, wenngleich es auch Rembrandtisch ist, nicht gut zum Vergleich herangezogen werden. Bessere Dienste könnte vielleicht die 1886 in Düsseldorf als W. de Poorter ausgestellt gewesene, P. Bor 1634 bezeichnete *Anbetung der Könige* aus der ehem. Sammlung Werner Dahl leisten, die ganz kürzlich im Museum Boymans von dem jetzigen Besitzer, Herrn W. Croockewit, leihweise ausgestellt war.*) Gegen Lastman als Maler des Haarlemer Bildes sprechen auch die Figuren rechts vorn, die vielleicht Verwandschaft mit Pieter Potter oder Benjamin Cuyp — wenn man will auch mit W. Poorter — haben. Der Name Lastman, der in Verbindung mit diesem Bilde lange zu falschen Schlußfolgerungen Anlaß gab, ist jedenfalls endgültig aufzugeben, wie es im letzten Katalog des Haarlemer Museums (von 1907) auch geschehen ist.

MANNHEIM, Grossherzogl. Galerie, Kat. 1900 Nr. 136 (alte Nr. 113).

*DIE TAUFE DES EUNUCHEN. **V. 38.**

Holz 68×92.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 341 Anmerkung, dem es „soweit der hohe Platz ein bestimmtes Urteil zuläßt, nicht von Lastmans Hand, sondern von der des N. Knupfer zu sein schien.“

Nachträgliche Untersuchungen haben ergeben, daß das Gemälde voll bezeichnet ist und zwar Ja Marienhof fecit, somit ein Werk dieses im Jahre 1650 geborenen, unter dem Einfluß Knupfers und Dirck Stoops gebildeten Meisters**) ist.

Früher WIEN, Liechtensteingalerie.

LANDSCHAFT MIT FIGÜRLICHER STAFFAGE. In der Mitte **V. 53.**

---

*) Vergl. Cicerone, 1910, Seite 530. — Das Bild war bereits 1894 auf der Ausstellung in Utrecht unter dem richtigen Malernamen ausgestellt.

**) Die Werke des seinen Lebensumständen nach unbekannten Malers Marienhof († nach 1677 in Utrecht), dessen Vornamen auch F. A. angegeben werden, sind ziemlich selten. Es befinden sich bezeichnete in Cassel, „Befreiung Petri aus dem Gefängnis“, bez. A. Marienhof f. 1649, in Dresden, „Der Baumeister vor dem Herrscherpaar“, bez. A. Marienhof. f. 1649, in St. Petersburg, „Porträt eines Bildhauers“ und „Atelier eines Künstlers“, bez. F. A. M. hof 1648, und in Cannstadt, Sammlung Unger, „Findung Mosis“, bez. A. Marienhof f 1640.

sitzt links neben einem morschen Baumstumpf vor einer Bretterhütte eine junge weibliche Person dreiviertel von vorn gesehen. Sie trägt ein Kleid mit miederartiger Taille über weißem Untergewand. Den leicht nach links geneigten Kopf stützt sie in die Rechte, während die Linke auf dem auf dem Schoß aufgeschlagen daliegenden großen Buch ruht und ein kleines Kruzifix hält. Am Arm hängt ein Rosenkranz. Links neben ihr stehen am Boden ein kleiner Henkelkorb und ein Krug. Auf derselben Seite nähert sich von hinten aus dem Walde ein Jäger. Er kommt, leise und behutsam auftretend, heran, den Kopf, auf dem keck ein Käppchen sitzt, spähend zu dem in stiller Betrachtung dasitzenden Mädchen vorstreckend. In der rechten Hand hält er eine Flinte oder ein Schwert (nach den Kat. von 1873). Zwei Jagdhunde folgen ihm. Der Wald mit großen Laubbäumen erhebt sich dahinter auf ansteigendem Terrain, nimmt aber nur die linke Seite des Gemäldes ein. Die kleinere rechte zeigt einen Blick aufs Meer (?), in das ein Bach mündet, der den ganzen Vordergrund einnimmt und rechts vorn von einem alten Baumstamm, im Mittelgrund von einer einbogigen Brücke überbrückt ist.

Holz 59×75.

Das Bild war 1865 noch in der Liechtensteingalerie in Wien (II. Stock Zimmer 1) ausgestellt (vergl. Betty Paoli, Wiens Gemälde-Gallerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung, 1865), auch noch 1873 (Katalog der Fürstl. Liechtensteinschen Bildergalerie von J. Falke, 1873). Aber im Katalog von 1885 wird es nicht mehr erwähnt).*

Das Gemälde kann unmöglich von der Hand Pieter Lastmans sein. Gegen ihn sprechen der Charakter der Landschaft, die graziösen feingliedrigen Figuren, deren Gesichtstypen und die Technik, bei der die Behandlung des Baumschlages, des Grases, der Blätter auf einen von Lastman gänzlich verschiedenen Künstler hinweisen.

WÜRZBURG, Kunstgeschichtliches Museum der Universität, Kat. 1897 Nr. 447; Inv. Nr. 378.

MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELSEN.

50,5×43,5.

Bezeichnet mit einem unlesbaren Namen.

---

*) Eine Photographie des Bildes verdanke ich der Güte Sr. Durchlaucht des regierenden Fürsten A. von Liechtenstein.

Als Skizze von Lastman erwähnt von G. Parthey, Deutscher Bildersaal, Bd. II, Seite 16; damals in der Sammlung Fröhlich († 1862) in Würzburg.

Nach Hofstede de Groot und Voll sicher nicht von Lastman*).

TOBIAS HEILT SEINEN VATER.

Bezeichnet mit dem Monogramm G. Dous.

Leinwand 72×90.

Ging bis vor 1792 unter dem Namen Lastmans.

Zuletzt auf der Versteigerung Graf A. von Stolberg aus Söder in Hannover am 31. Okt. 1859.

Ist ein Gemälde von Gerrit Dou. (Hofstede de Groot Nr. 4).

DIE TAUFE DES EUNUCHEN. Links am Ufer eines Kanales hält der mit zwei Schimmeln bespannte Wagen. Rechts, am Wasser, tauft der Apostel den Mohrenkämmerer.

Holz 12,5×18,5.

Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt (2. Teil) aus dem Haag in Amsterdam am 15. April 1902 Nr. 84 (fl. 220 an G. van Gelder).

Das Bildchen hat, nach der kleinen Abbildung zu urteilen, nichts mit Pieter Lastman zu tun.

DIE HEILIGE FAMILIE IN EINER LANDSCHAFT.

Kupfer 30×40.

Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt (2. Teil) aus dem Haag in Amsterdam am 15. April 1902 Nr. 85 (fl. 42).

Hat nach einer Mitteilung von Dr. Hofstede de Groot nichts mit Pieter Lastman zu tun.

PAULUS UND BARNABAS IN LYSTRA. Im Anschluß an eine Notiz über die Entdeckung des Lastmanschen *Paulus und Barnabas*-Bildes beim Grafen Stetzki**) durch Dr. A. Bredius veröffentlichte Comte Jean de Roquefeuil in Heft 22 von „Les Arts" (Oktober 1903) ein das gleiche Thema behandelndes Gemälde (60×75), auf das fast Punkt für Punkt die Wortbeschreibung des Stetzkischen Bildes paßte. Nach der Abbildung in „Les Arts" zu urteilen kann dies Gemälde weder ein Entwurf zu dem Stetzkischen Bild noch überhaupt von Lastman sein.

*) Briefliche Mitteilung von Herrn Dr. G. Hock in Würzburg.

**) Im Journal des Débats vom 29. Aug. 1902 und in Le Petit Journal vom 30. Aug. 1902.

Kopien nach Gemälden von Pieter Lastman

Eine Kopie nach Lastman.

Nachlaßversteigerung Cornelis van der Voort in Amsterdam am 13. Mai 1625 (fl. 18.5). Vergl. Oud-Holland, Bd. III (1885), Seite 198.

Jakob liegt und schläft.

Kopie nach Lastman.

Das Bild wird am 11. Sept. 1655 von dem Maler Matheus Bloem in Amsterdam für 12 fl. verkauft. Vergl. Oud-Holland, Bd. XXVII (1909), Seite 60.

Erwähnt im Inventar von Johannes de Goy in Amsterdam vom Okt. 1664 (fl. 12). Mitteilung von Br. A. Bredius.

Eine Opferdarstellung.

Kopie nach Lastman.

Erwähnt in der Taxation der Gemälde von J. Meurs durch J. Rosa und Hondecoeter in Amsterdam am 17. Mai 1678. Taxiert auf fl. 3.3. Mitteilung von Dr. A. Bredius.

Odysseus und Nausikaa.

Kopie nach dem Gemälde Lastmans in Augsburg, unserer Nr. 99.

Versteigerung Amand-Kreis und Hubert Düster in Cöln am 4. Oktober 1886 Nr. 20 als A. van Diepenbeeck (M 170).

Vergl. Thodes Besprechung der Auktion im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. X (1886), Seite 68.

Handzeichnungen*)

Systematisches beschreibendes Verzeichnis

ALTES TESTAMENT

***VERSTOSSUNG DER HAGAR.** Ziemlich in der Mitte kommt Abraham, fast in Vorderansicht, heran. Er trägt Schuhe, gegürteten, bis zu den Knien reichenden Rock, Mantel und auf den Kopf einen großen Turban. Den bärtigen Kopf hat er im Sprechen nach rechts zu Hagar gewandt. Diese kommt von rechts in weitem flatternden Gewand weinend herzu, indem sie sich mit der rechten Hand die Tränen aus dem Auge wischt, während die herabhängende linke eine Wasserkanne hält. Zwischen ihr und Abraham, etwas zurück, der kleine Ismael mit einem Stock in den vor sich gehaltenen Händen. Er wendet den Kopf nach links in die Höhe zu Abraham. Links als Kulisse ein Baumstamm. Ganz rechts im Hintergrund zwei kleine nebeneinander bildeinwärts gehende Figuren. **1.**

Bezeichnet links auf dem Baumstamm mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1608.

Federzeichnung in Sepia mit Tuschlasuren. 18,2×15,4.

Eigene photographische Aufnahme.
Etwa identisch mit unserer Nr. 2a?
Sammlung A. von Beckerath in Berlin.
Königl. Kupferstichkabinett in Berlin.

***ABSCHIED DER HAGAR.** Rechts steht in linker Seitenansicht Abraham mit großem Turban auf dem Kopf. Er faßt mit der Linken seinen Mantel, mit der gesenkten rechten Hand begleitet er seine an Hagar gerichteten Worte. Diese steht links neben ihm und beugt **2.**

*) Vergl. die Vorbemerkungen zum Katalog der Gemälde (Seite 28/29), die auch für dieses Verzeichnis gelten.

sich etwas vor. An der rechten Hand faßt sie den kleinen Ismael, der in der gesenkten Rechten einen Stock hält. Links ein dicker Baumstamm. Im Hintergrund ein italienisches Haus in waldiger Landschaft. — Eher, wenn auch nicht ganz sicher, von Lastman als von Moeyaert, wie Bode meinte.

Ausgeführte Federzeichnung in Tusche mit Lasuren.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
Albertina in Wien, Inventar-Nr. 8098.

2a. **Abschied der Hagar.**

Bezeichnet.

Ausgeführte Federzeichnung. 18×14,5.

Etwa identisch mit unserer Nr. 1?
Versteigerung Karl Ed. von Liphart in Leipzig am 26. April 1898 Nr. 548 (M 46).

3. **Hagar und Ismael.**

Tuschzeichnung.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 5. Juni 1765 Nr. 144 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nr. 145, einer Zeichnung von Spranger). Mitt. H. d. G.

4. **Hagar, den Ismael an der Hand führend.** Studienblatt. — Sehr schöne Zeichnung von vornehmer Haltung.

Undeutlich bezeichnet.

Kreide, leicht getuscht und weiß gehöht auf blauem Papier. 24,4×15.

Zeichnungenversteigerung von Eelking u. a. in Cöln am 3. Juni 1902 Nr. 87.
— Gustav Heis u. a. in Cöln am 28. Okt. 1903 Nr. 136.

5. *__DER ENGEL ERSCHEINT DER HAGAR IN DER WÜSTE.__ Auf einem Wege sitzt rechts am Fuße eines Baumes Hagar, en face, die Hände vor der Brust gefaltet und nach links zum Engel hinaufsehend, der aufrecht mit vorgestreckten Händen neben ihr steht und zu ihr blickt. Rechts neben Hagar Korb und Wasserflasche. Im Mittelgrund, links hinter dem Engel, liegt Ismael am Boden. Im Stil der Braunschweiger Zeichnung *Der Engel weckt Elias in der Wüste*, unserer Nr. 11, nahestehend. Im Bremer Kupferstichkabinett dem M. von Uytenbroeck zugeschrieben.

Lavierte Tuschzeichnung. 19,9×16,3.

Eigene photographische Aufnahme.
Kupferstichkabinett der Kunsthalle in Bremen.

Abraham mit den drei Männern. 6.

Lavierte Federzeichnung.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 19. Nov. 1764 Nr. 835 (fl. 0.10 zusammen mit den Kat.-Nrn. 851 und 852 an J. Smit). Mitt. H. d. G.

Abraham mit den drei Männern. 6a.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 19. Nov. 1764 Nr. 887 (fl. 2.10 zusammen mit den Kat.-Nrn. 888 und 889 an Fouquet). Mitt. H. d. G.

Opfer Abrahams. Abraham sieht zum Engel, der seinen Arm zurückhält. Daneben ein kauernder Bock. Links Bäume und Felsen (Vosmaer). Echt und bedeutend (Eisenmann). — Vielleicht nur eine Nachzeichnung nach einem Lastmanschen Gemälde. Vergl. die Bemerkungen bei der im Berliner Kabinett befindlichen Nachzeichnung nach Lastmans Bild *Der Prophet Elisa und die Sunamitin.* 7. V. 7.

Von später Hand bezeichnet und falsch datiert 1598.

Schwarze Kreide auf braunem Papier, weiß gehöht. 33×41. Die oberen Ecken abgerundet.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342, und Eisenmann, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. VII, Seite 221.
Sammlung Rudolf Weigel in Leipzig.
Versteigerung Habich in Stuttgart am 27. April 1899 Nr. 409.

***DER ENGEL VERHEISST DEM MANOAH UND SEINEM WEIBE DIE GEBURT SIMSONS.** (Richter 13, 14). Rechts, nahe der Mitte, steht auf dem Wege vor einem Baum der Engel in linker Seitenansicht und gibt dem alten Manoah, der links von ihm en face steht und auf dem Kopf einen Turban trägt, Verhaltungsmaßregeln für sein Weib, indem er sie der Reihe nach an den Fingern aufzählt. Manoah erhebt die rechte Hand nach vorn, die Handfläche nach außen. Mit der Linken faßt er den Mantel. Zwischen dem Engel und Manoah, etwas zurück und von diesem zur Hälfte verdeckt, steht seine Frau in langem Gewand mit Kopftuch, en face, die linke Hand auf die Brust gelegt, zum Engel blickend. Links schließt eine dunkle Baumkulisse das Bild ab. Im Hintergrund Landschaft mit Bäumen und einer einbogigen Steinbrücke. 8.

Lavierte Tuschzeichnung. 22,9×19,9.

Eigene photographische Aufnahme.
Königl. Kupferstichkabinett in Berlin, Inventar Nr. 2280.

9. ***DER ENGEL ERSCHEINT DEM MANOAH UND SEINEM WEIBE.** Links unter einem Baume sitzt der Engel fast in Vorderansicht und verheißt dem rechts neben ihm stehenden alten Ehepaar die Geburt Simsons. Manoah, in linker Profilansicht, hat auf dem Kopf einen Turban, trägt Mantel und hohe Schuhe und stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab. Seine Frau steht links etwas hinter ihm en face in Mantel und Kopftuch. Sie hat die Hände vor der Brust gefaltet. Rechts im Hintergrund in einer leicht angedeuteten Landschaft zwei kleine vom Rücken gesehene Figuren.

Lavierte Federzeichnung. 21,5×21.

Wasserzeichen: zwei übereinanderstehende Kreise, darüber ein Kreuz in einem Oval.

Eigene photographische Aufnahme.
Kupferstichkabinett in Braunschweig.

10. ***KÖNIG JEROBEAM OPFERT DEM GOLDENEN KALB.** (I. Könige, 13,4). Links unter einem Baum steht in rechter Seitenansicht der Prophet aus Juda in rechter Profilansicht mit vorgestreckten Händen. Der Kopf ist so gezeichnet, daß das Gesicht sowohl ziemlich von vorn wie auch im Profil gesehen ist. Rechts daneben steht in linker Seitenansicht Jerobeam mit Turban und zackiger Krone auf dem Kopf. Er hat den rechten Arm vorgestrekt, den linken gebeugt und den Zeigefinger drohend erhoben. Hinter ihm links kniet ein Krieger, rechts ein Junge, der ihm die Mantelschleppe trägt. Rechts der Brandaltar mit dem goldenen Kalb auf hohem, oben mit einem Relieffries verzierten Postament. Herum Volk und Priester. Vorn rechts drei hintereinander in linker Profilansicht, der Vorderste ein Räucherbecken schwingend. Links von ihnen hat sich ein Mann in Anbetung des Kalbes zu Boden geworfen. Hinter ihm ein Krieger, der das Schwert zieht. Im Hintergrund eine nach links sich senkende waldige Hügellandschaft. — Wohl eher eine Nachzeichnung (für einen Stich?) nach einem Gemälde Lastmans, unserer Nr. 34? Heißt in Göttingen „Schule Elsheimer-Lastman?“

Lavierte Federzeichnung. 29,7×41,9.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
Universitätssammlung in Göttingen.

***DER ENGEL WECKT DEN ELIAS IN DER WÜSTE.** (I. Könige, 21, 5, 6). **11.**
Rechts am Fuße zweier Bäume sitzt fast in Vorderansicht der alte bärtige Elias nach hinten zurückgelehnt. Sein Mund ist geöffnet, die Hände machen eine Staunen oder Bestürzung ausdrückende Gebärde zu dem links daneben en face stehenden Engel, der den Kopf nach rechts zu dem Alten hinneigt. In der vorgestrekten Linken hält er einen dünnen Stab, die Rechte ist ähnlich zur Seite gehalten. Rechts hinter dem Greis steht eine Flasche. Links vorn zur Seite des Weges kulissenhaft Gesträuch, das dunkler als die übrigen Teile des Blattes ist. Im Hintergrund ist eine Landschaft angedeutet.

Lavierte Tuschzeichnung. 20,7×15,4.
Eigene photographische Aufnahme.
Kupferstichkabinett in Braunschweig (Vorrat).

Elisa und die Witwe mit zwei Kindern. (II. Könige, 4, 1). In der **12.** Mitte steht der Prophet en face in langem Mantel, mit seitwärts **V. 4.** ausgebreiteten Händen seine Worte begleitend. Den nicht bedeckten bärtigen Kopf hat er etwas nach rechts gewandt, wo die Witwe in linker Profilansicht steht mit demütig über der Brust gekreuzten Händen, den Kopf etwas vorneigend. Rechts und links hinter ihr ihre beiden Knaben. Im Hintergrund Ruinen, links ein niedriges Haus mit undeutlichen Figuren davor. — Stellt nicht den Abschied der Hagar dar, wie Vosmaer u. a. annahmen, da sonst der zweite Junge nicht zu erklären wäre.

Beschrieben nach einer Radierung von Charles Louis Stieglitz, die die Unterschrift trägt: D'aprés le Deßein de Pierre Lastman qui est dans une Collection a Leipſic. Größe der Radierung 19,8×15,6.
Nach Vosmaer war das (jetzt verschollene) Original in der Sammlung R. Weigel in Leipzig; (im Katalog dieser Sammlung erwähnt als von A. [sic] Lastman). Von Wurzbachs Angabe, daß es in der Sammlung G. Winckler in Leipzig war, ist nicht richtig; dort befand sich nur ein Exemplar der Stieglitz'schen Radierung, nicht die Originalzeichnung selbst).*

Elisa und die Sunamitin. **13.**
Kapitale lavierte Federzeichnung.

*) Vergl. Michel Huber, Catalogue raisonné du cabinet d' estampes de feu Monsieur Winckler . . . à Leipzig . . . Leipzig 1803—1810.

Etwa Entwurf zu dem Gemälde der Sammlung Zabielsky in St. Petersburg, unserer Nr. 36?
Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 19. Nov. 1764 Nr. 343 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nrn. 341 und 342 an Yver). Mitt. H. d. G.

14. ***ALTTESTAMENTLICHE SZENE.** Drei Männer, von denen der eine eine Krone, der andere einen Turban, der dritte einen Federhut trägt, verhandeln unter Waldbäumen mit einander. Der erste nach links im Profil, sich vorbeugend und scheinbar zu dem mit dem Turban vorgehend. Dieser, am weitesten vorn stehend, ist dreiviertel nach rechts gewandt und hält die Hände gesenkt etwas vor. Rechts hinter ihm der dritte, zum Teil von jenem überschnitten, en face, das Gesicht in rechter Profilansicht. Er streckt den einen Arm nach links aus. Links hinter dem vordersten ein kleiner Knabe, der nach links zu gehen scheint.

Auf der Rückseite von der gleichen Hand in gleicher Ausführung ein en face sitzender Faun. Er ist nackt, hat den Kopf auf den gebeugten und auf einer Terrainerhöhung ruhenden Arm gestützt; die rechte Hand liegt auf dem rechten Oberschenkel. Die Füße sind abgeschnitten. Im Hintergrund Bäume.

Wurde früher Jan Lievens zugeschrieben, dann von Wörmann, Bode und Bredius aber für einen sicheren Lastman gehalten. Nach m. A. möglicherweise doch von Lievens.

Federzeichnung. 19,7×15,6.

Die Vorderseite ist abgebildet bei Wörmann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Dresden (1896/98) Nr. 233. Von beiden Seiten eigene photographische Aufnahmen.
Erworben vor 1728 oder früher.
Königl. Kupferstichkabinett in Dresden.

14a. **Geschichte aus dem alten Testament.**
Federzeichnung mit chin. Tusche.
Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 29 (zusammen mit einer Kreuzigung und einer andern alttestamentlichen Geschichte von unbekanntem Meister). Mitt. H. d. G.

15. **Alttestamentliche Darstellung.**
Sepiazeichnung. 23×20.

Zeichnungenversteigerung d'Isendoorn à Blois de Cannenburg in Amsterdam am 19. Aug. 1879 Nr. 89 (fl. 42 an v. Gogh). Mitt. H. d. G.

NEUES TESTAMENT

Verkündigung an Maria. **16.**

Federzeichnung.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 12. Dez. 1768 Nr. 442. Mitt. H. d. G.

Die Ehebrecherin. **17.**

Lavierte Federzeichnung.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 4. März 1765 Nr. 35 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nr. 34). Mitt. H. d. G.

Fusswaschung Petri. — Sehr schön gezeichnet. **18.**

Rote Kreide.

Wohl identisch mit dem folgenden.
Zeichnungenversteigerung N. Albrechts u. a. in Amsterdam am 11. Mai 1772 Nr. 520 (fl. 2). Mitt. H. d. G.

Jesus wäscht dem Petrus die Füsse. **18a.**

Rote Kreide. **V.12.**

Wohl identisch mit dem vorigen.
Zeichnungenversteigerung van der Dussen in Amsterdam am 31. Okt. 1774 Nr. 546 (fl. 19.5 an Ploos van Amstel).

Judas wirft die Silberlinge im Tempel weg. **19.**

Federzeichnung mit Tusche.

Zeichnungenversteigerung A. de Lange in Amsterdam am 12. Dez. 1803 Nr. 4 (fl. 2.10 zusammem mit Kat.-Nrn. 5 und 6). Mitt. H. d. G.

***DIE TAUFE DES MOHRENKÄMMERERS DURCH PHILIPPUS.** **20.**

In der Mitte kniet der Kämmerer, die Hände vor der Brust übereinandergelegt, fast en face. Rechts von ihm steht der bärtige Heidenapostel in linker Profilansicht in großem Mantel. Er hält die rechte Hand über des Kämmerers Kopf; in der gesenkten Linken hat er einen Folianten. Rechts von ihm stehen zwei Diener, die die Kleider des Täuflings halten. Zwischen ihnen und Philippus im Hintergrund ist ein Pferd des Reisewagens und darauf der Kutscher angedeutet. Die Landschaft erhebt sich im Hintergrund von links

nach rechts. Links vorn zwei Steinblöcke. — Studienblatt. Über die Figuren ist ein feines Netz gezogen. Wohl früh, dem Berliner Gemälde gleichen Gegenstandes am nächsten stehend.

Lavierte Tuschzeichnung. Das ganze Blatt ist mit einer gelben Lasur übergangen. 20,7×30.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
Universitätssammlung in Göttingen.

21. **Paulus und Barnabas in Lystra.** — Sehr schön ausgeführt. „Raar".
Kreidezeichnung mit Tuschlasuren.

Etwa Vor- oder Nachzeichnung zu dem Bilde beim Grafen Stetzki?
Identisch mit unseren Nrn. 25 und 37?
Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 28. Okt. 1783 Nr. 48.
— A. de J. de Pinto in Amsterdam am 11. April 1785 Nr. 402 (fl. 0.10 an Yver).
— P. Yver in Amsterdam am 31. März 1788 Nr. 10. Mitt. H. d. G.

UNBESTIMMTE BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

22 u. 23. **Zwei biblische Geschichten.** — Sehr schön.
Federzeichnungen.

Zeichnungenversteigerung M. Elgersma u. a. in Amsterdam am 24. März 1766 Nr. 159 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nr. 160 an Yver). Mitt. H. d. G.

24. **Biblische Geschichte in einer Landschaft.**
Lavierte Federzeichnung.

Zeichnungenversteigerung M. Elgersma u. a. in Amsterdam am 24. März 1766 Nr. 592 (fl. 0.6 zusammen mit Kat.-Nr. 591 an Dullinger). Mitt. H. d. G.

24a. **Biblische Geschichte in einer Landschaft.**
Lavierte Federzeichnung.

Zeichnungenversteigerung P. de Haan u. a. in Amsterdam am 9. März 1767 Nr. 1160. Mitt. H. d. G.

25. **Opferdarstellung.**
Schwarze Kreide mit Tuschlasuren.

Etwa identisch mit unserer Nr. 21?
Zeichnungenversteigerung H. Verschuuring im Haag am 28. Jan. 1771 Nr. 719 (fl. 2). Mitt. H. d. G.

Zwei biblische Darstellungen. 26 u. 27.

Feder mit Tuschlasuren.

Etwa identisch mit den folgenden?

Zeichnungenversteigerung N. Albrechts u. a. in Amsterdam am 11. Mai 1772 Nr. 581 (fl. 0.6 zusammen mit Kat.-Nrn. 578—580). Mitt. H. d. G.

Zwei biblische Darstellungen. 28 u. 29.

Sorgfältig lavierte Federzeichnungen.

Etwa identisch mit den vorigen?

Zeichnungenversteigerung N. Nieuhoff in Amsterdam am 14. April 1777 Nr. 981 und Nr. 982. Mitt. H. d. G.

Biblische Darstellung. 30.

Schwarze Kreide mit Tusche.

Zeichnungenversteigerung R. Assueri in Amsterdam am 10. Nov. 1777 Nr. 12. Mitt. H. d. G.

Zwei biblische Geschichten. 31 u. 32.

Zeichnungenversteigerung A. de J. de Pinto in Amsterdam am 11. April 1785 Nr. 751 (fl. 0.6 zusammen mit Kat.-Nr. 752 an Fokke). Mitt. H. d. G.

Biblische Darstellung. 33.

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 6. April 1790 Nr. 69. Mitt. H. d. G.

Biblische Darstellung in einer baumreichen Landschaft. 34.

Feder und Tusche.

Zeichnungenversteigerung Jan Gildemeester Jansz in Amsterdam am 24. Nov. 1800 Nr. 53. Mitt. H. d. G.

Ein israelitischer Priester, der einen Knaben segnet. — Studienblatt. 35.

Voll bezeichnet.

Federzeichnung. 17×23,5.

Zeichnungenversteigerung H. M. Montauban van Swijndregt u. a. in Amsterdam am 5. April 1906 Nr. 110 (fl. 30 an Zahn und Jaentsch in Dresden in Kommission).

MYTHOLOGIE

Paris und Oenone. 36. V. 8.

Aquarell.

Zeichnungenversteigerung W. Oudaen in Rotterdam am 3. Nov. 1766 Nr. 6. (fl. 12).

37. Heidnische Opferszene. Priester und eine Menge Figuren.
Schwarze Kreide und Tusche.
Etwa identisch mit unserer Nr. 21?
Zeichnungenversteigerung E. M. Engelberts in Amsterdam am 4. Dez. 1807 Nr. 8. Mitt. H. d. G.

38. V.11. **Vulkan und Venus.** Vulkan mit Helm hält einen Hammer. Venus mit Amor hält ein brennendes Herz. — Zuschreibung an Lastman zweifelhaft.
Feder mit Sepia; weiß gehöht auf gelbem Papier. ca. 18×19.
1864 in der Sammlung du Rosey.

PROFANGESCHICHTE

39. Geschichtliche Darstellung.
Lavierte Tuschzeichnung.
Zeichnungenversteigerung R. Assueri in Amsterdam am 10. Nov. 1777 Nr. 9. Mitt. H. d. G.

39a. Geschichtliche Darstellung.
Federzeichnung mit Tusche.
Zeichnungenversteigerung H. Busserus in Amsterdam am 21. Okt. 1782 Nr. 1046.

40. Geschichtliche Darstellung.
Lavierte Tuschzeichnung.
Zeichnungenversteigerung H. Busserus in Amsterdam am 21. Okt. 1782 Nr. 1051. Mitt. H. d. G.

41 u. 42. Zwei geschichtliche Kompositionen.
Lavierte Tuschzeichnungen.
Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 28. April 1783 Nr. 365. Mitt. H. d. G.

43. V. 6. **Krönung einer vornehmen Persönlichkeit.**
Federzeichnung mit Tuschlasuren.
Zeichnungenversteigerung Gallitzin in Amsterdam am 28. April 1783 Nr. 699 (fl. 0.12).

44. Historische Darstellung.
Zeichenversteigerung in Haarlem am 23. Sept. 1811 Nr. 40. Mitt. H. d. G.

45. Geschichtlicher Umzug.
Federzeichnung.
Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 19. Mitt. H. d. G.

Pestkranke vor einer Pestsäule Heilung erflehend. Figurenreiche Komposition. 46.

Ausgeführte Tuschzeichnung; z. Teil laviert. 17×25,5.
Zeichnungenversteigerung Sigmund Landsinger in München am 14. April 1890 Nr. 260.

FIGURENSTUDIEN

***JUNGER MANN AUF DER WANDERUNG.** Ganze Figur von vorn, auf den Beschauer zuschreitend. Er ist bekleidet mit einem in der Mitte gegürteten, bis zu den Knien reichenden weitärmeligen Rock, der auf der Brust einen dreieckigen Ausschnitt hat, wo ein anderer zugeknöpfter Rock mit umgelegten Kragen sichtbar wird. Um den Kopf ein turbanartig geschlungenes Tuch. Lange auf die Schultern herabfallende Haare. Das Gesicht hat volle Backen, aber ein ziemlich spitzes Kinn. Große Augen unter schön geschwungenen Brauen, etwas breite kolbige Nase und dicke vorhängende Unterlippe. Mit der linken Hand faßt er einen Stab, während er die rechte wie zum Gruße seitlich vorhält. Er geht auf einem Weg, der hinten zu einer mit großen Schiffen belebten Meeresbucht hinabführt, deren Ufer sich links zu steilen Bergen erheben. Im Mittelgrund links zwei vom Rücken gesehene Figuren. Rechts neben dem Weg ein Busch. Lichteinfall etwas von links oben. 47.

Bezeichnet unten links neben der Mitte: P. Laſman 1603.

Federzeichnung in Sepia mit blauen Lasuren. 26,9×17.
Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von A. Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, Seite 409, und E. W. Moes, Oud-Holland, Bd. IV (1886), Seite 147.
Befand sich in dem Terborch-Album bei Herrn L. T. Zebinden in Zwolle, das vom Rijksprentenkabinet erworben wurde.
Rijksprentenkabinet in Amsterdam.

***JUNGER MANN IN EINER LANDSCHAFT STEHEND** nach links und den Kopf zum Beschauer wendend. Es ist dasselbe Modell in derselben Kleidung wie auf dem vorigen Blatt, nur hat er hier über die linke Schulter ein Stück Gewand geworfen, das im Winde weht. Die vorgehaltene linke Hand ist auf den Stock gestützt, die rechte liegt auf der Brust und faßt noch das über die Schulter geworfene Gewandstück. Auch die Landschaft ist nur wenig verändert: das 48.

gebirgige Ufer sowie die beiden Mittelgrundfiguren sind auf die rechte Seite gebracht.

Bezeichnet unten in der Mitte: P Laſman 1603.

Federzeichnung in Sepia mit blauen Lasuren. 27×17,3.

Eigene photographische Aufnahme.
Literatur wie beim vorigen.
Herkunft wie beim vorigen.
R i j k s p r e n t e n k a b i n e t i n A m s t e r d a m.

49. ***ZWEI SITZENDE MÄNNLICHE FIGUREN** nach rechts in dreiviertel Vorderansicht. Links sitzt der jüngere mit auf die Schultern fallendem Lockenhaar. Mit der rechten Hand hält er ein auf den Schoß gestelltes großes Buch, während die linke vorgestreckt ist. Rechts daneben, etwas mehr zurück und teilweise von jenem verdeckt, sitzt der andere, ein älterer kahlköpfiger Mann mit Vollbart, der die Hände auch vorstreckt. Vielleicht sind es zwei Apostelfiguren, Johannes und Petrus.

Auf der R ü c k s e i t e ist der Torso einer männlichen Figur, Beine, Unterarm und ein Stück vom Rumpf von Dilettantenhand hingekritzelt.

Links unten von späterer Hand die Aufschrift: Peter Lastmann war Rembrands Lehrer.

Sepiafederzeichnung. 17×15,1.

Eigene photographische Aufnahme.
Sammlung A. von Beckerath in Berlin.
K ö n i g l. K u p f e r s t i c h k a b i n e t t i n B e r l i n.

50. ***EIN NACKTER MANN** in dreiviertel Wendung nach rechts stehend mit ausgestreckten Armen. Der Kopf in rechter Profilansicht.

Auf der Rückseite alt, aber nicht eigenhändig bezeichnet.

Federzeichnung mit Tusche. 19×13,2.

Eigene photographische Aufnahme.
Zeichnungenversteigerung von Eelking u. a. in Cöln am 3. Juni 1902 Nr. 85 (an Rump).
— *(aus skandinavischem Privatbesitz) in Berlin am 25.—27. Mai 1908 Nr. 299 (ℳ 28 an Artaria).*
I m B e s i t z e d e s V e r f a s s e r s.

51. ***STUDIE EINER NACKTEN FRAU** (Potiphar?). Sie ist von vorn gesehen und wendet sich mit vorgestreckten Händen, in denen sie ein großes Tuch hält, nach links. Über der Stirn im Haar eine

Reiherfeder. — Die in einem Versteigerungskatalog gegebene Deutung als Potiphar, die den Mantel des Joseph hält, kann richtig sein.

Bezeichnet auf der Rückseite alt, aber nicht eigenhändig.

Federzeichnung mit Tusche. 13,5×15.

Eigene photographische Aufnahme.
Zeichnungenversteigerung von Eelking u. a. in Cöln am 3. Juni 1902 Nr. 86 (an Boerner in Leipzig).
Kunsthändler Fr. Meyer in Dresden, Kat. XXXII (1906) Nr. 104.
Im Besitze des Verfassers.

Sitzender Orientale. — Dem Sal. Koninck ganz nahe stehend (Bode). **52.**

Große Kreidezeichnung.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
Zuletzt in der Sammlung Prof. Hasse (†) in Hameln.

***STUDIE EINES KNIENDEN ALTEN MANNES.** Ganze Figur in linker Profilansicht. Er kniet und hat die Hände über der Brust gefaltet. Kahler Kopf, Vollbart, geöffneter Mund und weit aufgerissene Augen. Mantelartiges Gewand mit weiten Ärmeln. Die Figur war zuerst nicht so aufrecht gezeichnet, die Ärmel nur halbsoweit, auch dünner gezeichnet. — Wahrscheinlich hat das Blatt als Studie für die Figur des knienden alten Mannes auf dem *Paulus und Barnabas*-Bild (unserer Nr. 88) rechts zwischen dem Knaben mit der großen Kanne und der alten Frau gedient; allerdings hat er hier die Hände nicht gefaltet, sondern über der Brust gekreuzt. **53.**

Bezeichnet unten in der Mitte: P. Laſman fecit.

Federzeichnung mit Tuschlasur. 16,9×12,8.

Spezialaufnahme von „The Artists Illustrator“ in London.
Sammlung Sloane Nr. 5237.10.
British Museum in London.

Zwölf Zeichnungen italienischer Kostüme. Verschollene Vorlagen für Stiche. **54.**

1. Habiti della Nobiltá di Fiorenza. 2. Milanesi. 3. Paesani di Genoa. 4. Il Corso. 5. Sardegni. 6. Ornamenti delli Contadini di Sicilia. 7. Contadina di Lombardia. 8. Habiti delle Gentildonne Venetiano. 9. Vestimento della Iuventú Romana. 10. Donzella di Frascati. 11. Nettunesa. 12. Napolitani.

Das erste Blatt ist bezeichnet: P. Lasman inven. I. Covens et C. Mortier Exc. Größe ca. 16,7×11,5.

Von den Nrn. 1, 3, 5, 8 und 9 photographische Spezialaufnahmen von Semplonius in Amsterdam nach den im Rijksprentenkabinet in Amsterdam befindlichen Exemplaren.

55. **Sechs kleine Figuren.**
Federzeichnung.
Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 34. Mitt. H. d. G.

56. **Reiter in orientalischer Tracht** mit Turban auf dem Kopf in einer waldigen Landschaft. Im Hintergrund ein Wasserfall.
Federzeichnung. 9,5×15,5.
Zeichnungenversteigerung J. M. Vreeswijk in Amsterdam am 3. Mai 1882 Nr. 170. Mitt. H. d. G.

LANDSCHAFTEN MIT ODER OHNE STAFFAGE

57. **Eine oder zwei Landschaften.** — Sehr schön.
Zeichnungenversteigerung G. Schaak in Amsterdam am 28. Okt. 1748 Nr. 1 bzw. 2 oder 3 (es heißt im Kat.: Nr. 1—3, drei sehr schöne Landschaften von Lastman und Moeyaert). Mitt. H. d. G.

58. **Eine Versammlung von Zigeunern in einer Landschaft.** — Von großem Effekt.
Zeichnungenversteigerung Duc de Tallard in Paris am 22. März 1756 Nr. 415 (zusammen mit drei anderen Zeichnungen, unseren Nrn. 74—76). Mitt. H. d. G.

59. **Vielfigurige Darstellung in einer Landschaft.**
Flotte lavierte Federzeichnung.
Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 14. Sept. 1761 Nr. 733. Mitt. H. d. G.

60. **Eine Landschaft.**
Zeichnungenversteigerung H. Verschuuring im Haag am 28. Jan. 1771 Nr. 1393 (zusammen mit einer Landschaft vom „ouden Weeninx" und mit Kat.-Nr. 1394 fl. 1.10). Mitt. H. d. G.

61. **Eine kleine Landschaft** mit Figuren und Gebäuden.
Lavierte Federzeichnung.
Zeichnungenversteigerung C. Sepp in Amsterdam am 5. Dez. 1775 Nr. 19 (fl. 1.2 zusammen mit Kat.-Nrn. 17 und 18 an Beyen). Mitt. H. d. G.

Landschaft. 61 a.

Zeichnungenversteigerung [Octs?] in Amsterdam am 11. März 1776 Nr. 697 (fl. 0.14 zusammen mit einer Landschaft von van Goyen und mit Kat.-Nrn. 695 und 696 an Busserus). Mitt. H. d. G.

Landschaft mit Staffage. 62.

Lavierte Tuschzeichnung.

Zeichnungenversteigerung N. Marcus in Amsterdam am 15. März 1779 Nr. 561 (fl. 2 zusammen mit zwei anderen Zeichnungen an Nachemius). Mitt. H. d. G.

Hirt und Hirtin in einer Landschaft. 63.

Tuschzeichnung.

Zeichnungenversteigerung Juda van Benjamin Sr. in Amsterdam am 4. Nov. 1782 Nr. 28. Mitt. H. d. G.

Bauernhof mit Bäumen, im Vordergrund Wasser. Ausgeführt wie das vorige des Versteigerungskataloges, eine analoge Zeichnung von Rembrandt. 64. V. 5.

Feder und Tusche.

Zeichnungenversteigerung Cornelis Ploos van Amstel Jac. Cornelisz in Amsterdam am 3. März 1800 Nr. 3 (fl. 8 an Coclers).

Umwaldete Strohhütten. Treffliche Helldunkelwirkung. Äußerst kräftig. 65.

Bezeichnet mit dem Monogramm. Feder und Pinsel in Bister. 12,6×24,3.

Zeichnungenversteigerung J. D. Böhm in Wien am 4. Dez. 1865 Nr. 1319. Mitt. H. d. G.

Bauernhof mit zwei stehenden Figuren. 66. V. 9.

Bisterzeichnung.

Sammlung Sybouts.
Zeichnungenversteigerung G. Leembruggen Jz. in Amsterdam am 5. März 1866 Nr. 344 (fl. 1.75 an Jonckers).

Ruinen eines Gebäudes. 67. V. 10.

Leicht lavierte Tuschzeichnung.

Zeichnungenversteigerung G. Leembruggen Jz. in Amsterdam am 5. März 1866 Nr. 345 (fl. 1.50 an van der Beek).

Historische Landschaft. 68.

Feder mit Sepia und Tuschlasuren.

Zeichnungenversteigerung A. v. d. Willigen und A. v. d. Willigen Pz. im Haag am 12. Aug. 1874 Nr. 153. Mitt. H. d. G.

69. Ein Buch voll Federzeichnungen.
V. 1. *Erwähnt im Inventar Rembrandts vom 25. Juli 1656. Vergl. Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 204 Nr. 263.*

70. Ein Buch voll Zeichnungen mit roter Kreide.
V. 2. *Erwähnt im Inventar Rembrandts vom 25. Juli 1656. Vergl. Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Seite 204 Nr. 264.*

71. Eine Zeichnung von „Laadsmann".
V. 3. A° 1620.
Erwähnt von J. v. Sandrart als in seiner eigenen Sammlung befindlich.

72. Eine sehr ausführliche Zeichnung.
Zeichnungenversteigerung G. Schaak in Amsterdam am 28. Okt. 1748 Nr. 6. Mitt. H. d. G.

73. Eine Zeichnung.
33,2×28.
Zeichnungenversteigerung J. Tonneman in Amsterdam am 31. Okt. 1754 Nr. 71. Mitt. H. d. G.

74/76. Drei Zeichnungen.
Zeichnungenversteigerung Duc de Tallard in Paris am 22. März 1756 Nr. 415 (zusammen mit einer Versammlung von Zigeunern, unserer Nr. 58). Mitt. H. d. G.

77. Federzeichnung.
Zeichnungenversteigerung G. Hoet im Haag am 25. August 1760 Nr. 882 (fl. 1 zusammen mit einer Zeichnung von van der Meulen an Fr. Berghy). Mitt. H. d. G.

77a. Eine Komposition.
Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 4. März 1765 Nr. 83 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nrn. 79—82 an La Callé). Mitt. H. d. G.

78 u. 79. Zwei Kompositionen.
Zeichnungenversteigerung M. Elgersma u. a. in Amsterdam am 24. März 1766 Nr. 160 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nr. 159 an Yver). Mitt. H. d. G.

80 u. 81. Zwei Studienblätter.
Federzeichnungen.

Zeichnungenversteigerung M. Elgersma u. a. in Amsterdam am 24. März 1766 Nr. 563 (fl. 1 zusammen mit Kat.-Nr. 562 an Fouquet). Mitt. H. d. G.

Eine Zeichnung. **82.**

Zeichnungenversteigerung W. Oudaen in Rotterdam am 3. Nov. 1766 Nr. 38 (fl. 4 zusammen mit Kat.-Nr. 39). **V. 13.**

Eine Zeichnung. **82a.**

Zeichnungenversteigerung P. d. Haan u. a. in Amsterdam am 9. März 1767 Nr. 1080 (zusammen mit zwei anderen von unbekannten Meistern). Mitt. H. d. G.

Eine Zeichnung. **82b.**

Zeichnungenversteigerung H. Busserus in Amsterdam am 21. Okt. 1782 Nr. 2720. Mitt. H. d. G.

Drei Federzeichnungen. **83/85.**

Zeichnungenversteigerung in Amsterdam am 11. März 1789 Nr. 70. Mitt. H. d. G.

Eine Zeichnung. **86.**

Kreide.

Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 56 (zusammen mit zwei anderen Zeichnungen von unbekannten Meistern). Mitt. H. d. G.

Vier Skizzen. **87/90.**

Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 60 (zusammen mit einer Zeichnung von J. Luiken). Mitt. H. D. G.

Zwei Federzeichnungen. **91 u. 92.**

Zeichnungenversteigerung E. Boers im Haag am 21. Sept. 1818 Nr. 75. Mitt. H. d. G.

Fünf Studien auf einem Blatt. **93.**

Zeichnungenversteigerung J. van Strij in Dordrecht am 29. April 1839 Nr. 21. Mitt. H. d. G.

Verzeichnis der in noch bestehenden Sammlungen nachweisbaren Handzeichnungen

Amsterdam.

Rijksprentenkabinet:

47. Junger Mann auf der Wanderung.
48. Junger Mann in einer Landschaft stehend.

Berlin.

Königliches Kupferstichkabinett:

1. Verstoßung der Hagar.
8. Der Engel verheißt dem Manoah und seinem Weibe die Geburt Simsons.
49. Zwei sitzende männliche Figuren.

Der Verfasser:

50. Ein nackter Mann.
51. Studie einer nackten Frau.

Braunschweig.

Kupferstichkabinett:

9. Der Engel erscheint dem Manoah und seinem Weibe.
11. Der Engel weckt den Elias in der Wüste.

Bremen.

Kupferstichkabinett der Kunsthalle:

5. Der Engel erscheint der Hagar in der Wüste.

Dresden.

Königliches Kupferstichkabinett:

14. Alttestamentliche Szene.

Göttingen.

Universitätssammlung:

10. König Jerobeam opfert dem goldenen Kalb.
20. Die Taufe des Mohrenkämmerers durch Philippus.

London.

British Museum:

53. Studie eines knienden alten Mannes.

Wien.

Albertina:

2. Abschied der Hagar.

Chronologisches Verzeichnis der datierten Handzeichnungen

1603.

47. JUNGER MANN AUF DER WANDERUNG.
48. JUNGER MANN IN EINER LANDSCHAFT STEHEND. Beide im Rijksprentenkabinet in Amsterdam.

1608.

7. VERSTOSSUNG DER HAGAR. Königl. Kupferstichkabinett in Berlin.

1620.

71. Eine Zeichnung. Einst im Besitze J. v. Sandrarts.

Vergleichende Tabelle zum Auffinden der Nummern dieses Verzeichnisses für die Nummern von Vosmaer

Vosmaer Nr.	= unsere Nr.	Vosmaer Nr.	= unsere Nr.
1	69	8	36
2	70	9	66
3	71	10	67
4	12	11	38
5	64	12	18a
6	43	13	82
7	7	14	54

Bemerkungen zu den erhaltenen Handzeichnungen

Bei der Betrachtung der Handzeichnungen Pieter Lastmans gehen wir naturgemäß von den durch echte Signaturen gesicherten Blättern aus und beginnen mit den frühest datierten davon. Leider ist die Anzahl solcher Zeichnungen sehr gering. Sie ist zu klein, um ein anschauliches, lückenloses Bild von der Entwicklung des Meisters auch auf diesem Gebiete gewinnen zu können.

Unter den mir bekannt gewordenen fünfzehn Handzeichnungen Pieter Lastmans in noch bestehenden Sammlungen befinden sich nur vier echt signierte, von denen drei auch datiert sind: zwei 1603 und eine 1608. Die beiden ersten sind die schon oben im Kapitel über die Entwicklung Lastmans als Maler erwähnten Blätter mit einem jungen Mann im Amsterdamer Rijksprentenkabinet, die nicht in Holland, sondern auf der Reise nach Italien entstanden sein müssen. Ihre stilistischen Eigentümlichkeiten haben wir a. a. O. bereits skizziert: die beiden Zeichnungen mußten uns als einzige Beispiele für die Kunst Lastmans vor seinem Aufenthalt in Rom dienen. Wir konstatierten in ihnen eine gewisse Befangenheit, die den Anfänger verriet; die Strichführung ist einerseits ganz zart und gleichsam etwas ängstlich, nicht zielbewußt der Form nachgehend, andererseits äußert sich in den fest nachgezogenen Konturen das Bestreben, jene Wirkung aufzuheben und der Zeichnung mehr Kraft und Sicherheit zu geben. Die langgezogenen Striche, die wenige Unterbrechungen erfahren, sind auch bis zu einem gewissen Grade charakteristisch für eine noch nicht so geübte Anfängerhand. Gleichwohl kommt in der Gegenüberstellung von Hell und starkem Dunkel der Sonneneffekt ganz gut heraus.

Bevor wir zu dem anderen datierten Blatt übergehen, sei hier die Einfügung eines kleinen Exkurses über die Person des auf diesen beiden Zeichnungen Dargestellten gestattet.

Der Umstand, daß die beiden Zeichnungen aus dem vom alten Gerard Terborch angelegten Familienalbum herrühren, legt die Frage nahe, wie oder warum sie darin Aufnahme fanden, was den alten Terborch veranlaßte, sie diesem *Familien*album einzuverleiben. Das charakteristische Modell ist auf beiden Blättern dasselbe; ohne Frage ist die Auffassung der Person porträtartig, es handelt sich nicht um eine bloße Studienfigur. Der junge Mann hat sich hingestellt, um abgezeichnet, porträtiert zu werden. Aus dem Vorhandensein dieser *Porträt*zeichnung in dem *Familien*album ergäbe sich danach die Vermutung, daß diese bestimmte Persönlichkeit mit der Familie Terborch in irgend welcher Beziehung stehen muß, und zwar wahrscheinlich in einer verwandtschaftlichen. Es fragt sich nun, wer diese Persönlichkeit, die von Lastman im Jahre 1603 außerhalb Hollands gezeichnet wurde, sein kann. Mein erster Gedanke richtete sich da auf den alten Gerard Terborch. Diese beiden Zeichnungen möchten vielleicht Jugendbildnisse des Vaters des berühmten Malers Gerard Terborch sein, aus dessen Wander- und Reisezeit, die für die Familie also höchst wertvolle Andenken sein mußten. Natürlich bleibt an dieser Vermutung viel hypothetisches bestehen. Aber einige Momente für die Möglichkeit, daß wir es hier mit zwei Jugendporträts Gerard Terborchs d. Ä. zu tun haben, lassen sich doch anführen.

Gerard Terborch d. Ä. wurde im Jahre 1584 geboren, war also 1603 19 Jahre alt. Dies ist ungefähr das Alter des auf Lastmans Zeichnungen dargestellten Jünglings. Im Jahre 1602 ging Terborch d. Ä. auf Reisen — und um diese Zeit kann Lastman die Heimat auch bereits verlassen haben. 1603 ist Terborch in Cöln, 1604 in Venedig nachweisbar aus Beischriften auf seinen erhaltenen Zeichnungen, deren Stil eine gewisse Verwandtschaft mit Lastman hat. Da wir über die Örtlichkeit auf den beiden in Frage stehenden Blättern nur sagen können, daß sie nicht in Holland, aber auch nicht in der Umgebung Roms zu suchen ist, so liegen auch hier keine direkten Hindernisse vor. Zumal wenn wir bedenken, daß Terborch — und vielleicht auch Lastman — durch Österreich gewandert war. Gekannt haben sich die beiden fast gleichalterigen Künstler sicherlich. —

Wann mag nun Terborch in den Besitz der Zeichnungen gekommen sein? Wahrscheinlich gleich nach ihrer Entstehung. Denn es wäre schwer erklärlich, warum Terborch später (in Holland) zwei künstlerisch gleich (gering)wertige Stücke, die noch dazu ein und denselben Jüngling in nur wenig veränderter Pose und Landschaft darstellen, erworben haben sollte, wenn sie nicht für ihn einen anderen Wert gehabt hätten, als einen rein künstlerischen, nämlich den, daß es sich um die Porträts einer dem Terborch bekannten Persönlichkeit — oder um seine eigene — handelte. In beiden Fällen ist die Wahrscheinlichkeit größer, daß die Blätter dann eben gleich nach dem Entstehen (außerhalb Hollands) in Terborchs Besitz kamen. Da der junge Mann auf der Wanderung im, freilich etwas phantastischen, Reisekostüm*) wiedergegeben ist, und da es wohl auf der Hand liegt, daß er nicht allein die weite Tour gemacht hat — in Begleitung Lastmans, der ihn zeichnete, mußte er ja gewesen sein, — sondern mit irgend einem Landsmann zusammen, so konnte dieser, vielleicht auch nur zeitweise Gefährte, sehr wohl der fast gleichalterige Pieter Lastman gewesen sein. Die Entstehung der Blätter wäre dann so zu denken, daß der eine den anderen unterwegs skizzierte, und daß der Skizzierte die Blätter als Erinnerung mitnahm, aufbewahrte — und später in das Familienalbum einklebte. Dann kann es eigentlich nur Terborch d. Ä. selbst sein, zum mindesten muß man an ihn denken. Auch weil keine Unterschrift, daß der Vater Terborch dargestellt sei, da ist, darf man eher annehmen, daß es eine den Familienmitgliedern genau bekannte Persönlichkeit war, eben der Vater. Der Name des Zeichners, das Entstehungsjahr, Tracht und Landschaft sagten ihnen genug.

Diese Hypothese, daß beide Zeichnungen den älteren Terborch darstellen, könnte durch ein authentisches Jugendbildnis Terborchs schnell bestätigt werden, aber das fehlt leider. Vielleicht vermag ein Unbefangener — ich selbst will mich ausschließen — in der

*) Man nimmt vielleicht an dem Fehlen der Schuhe bei einem „Reisekostüm“ Anstoß. Der Wanderer brauchte ja aber nicht die ganze Reise barfuß zurückzulegen, sondern mag sich nur gelegentlich auf bequemem Boden der schweren Reiseschuhe entledigt haben. Auf dem van Noordtschen Stich haben wir vorn auch ein barfüßiges wanderndes Bauernehepaar; der Tobias auf der Wanderung mit dem Engel ist auch barfuß von Lastman dargestellt wie auch der Joseph auf der Flucht nach Ägypten u. a.

Kreidezeichnung, die von „Moses ter Borch [dem jüngsten Sohn des alten Terborch] nae het leven geteijckent den 23 Januarij 1660“ wurde und die als das Porträt des alten Terborch († 1662) von E. W. Moes veröffentlicht ist*), Ähnlichkeiten mit dem auf Lastmans Zeichnungen Dargestellten zu erkennen. Ich verweise auf die etwas klobige Nase, auf die großen Augenlieder und das kleine Kinn. Ist es auch an sich nicht leicht, Ähnlichkeiten zwischen zwei an Jahren so weit auseinander liegenden Gesichtern festzustellen, so lassen sich doch immerhin gewisse charakteristische Besonderheiten des Gesichtes wie die hier angeführten auch nach Jahren an einem Gesicht wieder erkennen; sie scheinen hier doch dem alten wie dem jungen Manne gemeinsam zu sein.

Wie anfangs schon gesagt, bleibt dieser Versuch, die Person festzustellen, eine Hypothese, zu deren Aufstellung das Vorhandensein der beiden Blätter in dem Terborch'schen Familienalbum Anlaß bot. —

Die dritte datierte und signierte Zeichnung Pieter Lastmans (im Kupferstichkabinett in Berlin) ist von jenen beiden in Amsterdam wesentlich verschieden. Sie stellt die *Vertreibung der Hagar und Ismaels durch Abraham (1)* dar und ist links an einem Baumstumpf P 1608 signiert, so, wie wir auf den Gemälden aus diesem Jahre das Monogramm kennen. Waren jene Zeichnungen von 1603 noch etwas unsicher in der Strichführung, so befinden wir uns hier vor einem in seiner Zeichenweise durchaus sicheren Künstler. Die Figuren sind flott hingezeichnet mit geübten Strichen, von denen jeder eine Form des Gewandes anzudeuten hat. Auf die Hervorbringung von starken Licht- und Schattenkontrasten ist kein Wert gelegt worden, nur der als Kulisse verwandte Baumstumpf links ist durch Bisterlasur stärker markiert. Die Zeichenweise als solche verrät nicht nur Sicherheit, sondern fast schon eine gewisse Routine, auf jeden Fall schon eine bestimmte Manier. Der Zeichner hat sich zur Angabe gewisser Formen eine ganz bestimmte Strichweise angewöhnt, die immerhin schon auf eine längere Übung im Zeichnen hinweist. Bei einem Fuß z. B. gibt er in einem Federzuge die untere Begrenzungslinie, die um Zehen, Sohle und Ballen läuft. Ein gewinkelter kleiner Schleifenstrich gibt Spann und obere Zehen-

*) Handzeichnungen der holl. und vläm. Schulen im Amsterdamer Kupferstichkabinett. 100 Reproduktionen, Haag, M. Nijhoff.

begrenzung an, ein paar Querstriche die Zehen selbst, ein kleiner senkrechter Strich den Knöchel. Lastman liebt es, den Konturenstrich häufig zu unterbrechen, indem er im Winkel jeweils nach innen einbiegt, wenn eine Falte oder ein Gelenk kommt. Bei der Angabe von kleinen Fältchen verwendet er sehr oft kleine Zickzackstriche. Typisch ist, wie er den Schatten des Fußes am Boden durch einen rasch hingesetzten Strich — überall — andeutet. Rechts ganz im Hintergrund der Zeichnung, sieht man zwei Figuren, so wie auch schon auf den Zeichnungen von 1603. Das Charakteristische dieser Zeichnung ist das Bestreben, mit ziemlich knappen Strichen das Wichtigste der Figuren anzugeben. Man möchte fast sagen, daß er sich dafür eine Art Formelsprache ausgebildet hat. Dabei belebt er den Strich oft durch ein Anschwellen oder dadurch, daß er ihn dünner werden oder spitz auslaufen läßt, wie es die Verwendung der Feder ja auch mit sich bringt. So macht das ganze den Eindruck einer rasch — ohne Modell — hingeworfenen Skizze.

Genau denselben Stil zeigt die nur in einer Radierung von Stieglitz erhaltene Zeichnung, den *Propheten Elisa und die Witwe mit zwei Kindern (12)* darstellend. Die Hände des Elisa sind in ihrer Bewegung so gut wie wiederholt und manches andere. Diese Zeichnung ist zwar nicht signiert, aber abgesehen von der völligen stilistischen Übereinstimmung mit dem Berliner Blatt noch durch die Unterschrift des Stechers: „D'après le desſin de Pierre Lastman qui est dans une Collection à Leipſic“ über und über beglaubigt.

Die letzte der durch Signatur als echt gesicherten Zeichnungen, die *Figurenstudie eines alten Mannes (53)* im Printroom des Britischen Museums in London, die P. Laſman fecit bezeichnet ist, ist offenbar nach einem Modell gemacht worden, um in irgend einer Komposition Verwendung zu finden. Wir sehen deutlich, wie die kräftigeren dunklen Tuschstriche eine dünner gezeichnete erste Fassung der Figur verbessern. Die Haltung war erstlich mehr nach vorn gebeugt, und die Ärmel des Gewandes waren enger. Die endgültige Zeichnung verleiht dem Manne eine ruhigere Haltung.

Mit der Strichführung des vorigen Blattes verglichen, fällt uns eine gewisse Zaghaftigkeit auf. Das schematische, routinierte fehlt hier gänzlich. Es ist das vielleicht daraus zu erklären, daß Lastman

dort eine Komposition hinskizziert hat, während er hier nur die beste Stellung eines betenden Greises für eine bestimmte Komposition ausprobierte. Daher wohl auch die mehr geschlossen-bildartige Wirkung jenes Berliner Blattes, wo auch die Landschaft angedeutet ist, hier nur die für einen bestimmten Zweck angefertigte Figurenstudie. Eine Komposition, in der dieser kniende Greis, wenn auch mit noch etwas veränderter Handhaltung vorkommt, ist das *Paulus und Barnabas*-Bild beim Grafen Stetzki. Der kniende Alte ziemlich rechts geht wohl sicher auf das gleiche Modell zurück wie die Zeichnung, die sehr wohl im Hinblick auf dieses Gemälde von 1614 entstanden sein kann. Denn ohne Frage beruht diese Komposition, die — wie wir wissen — zu den Hauptwerken Lastmans gehört, auf einer ganzen Reihe von ad hoc gemachten Einzelvorstudien. Die nochmalige Änderung der Figur besagt nur, wie sorgfältig Lastman dabei zu Werke ging.

Und nun stehen wir vor dem Rest der den Namen Lastman führenden, aber nicht von ihm eigenhändig signierten Handzeichnungen. Unter diesen können wir drei Gruppen unterscheiden: 1) die mehr rein linearen Federzeichnungen (die dem datierten Berliner Blatt nahestehen), 2) die mehr malerischen, mit dem Pinsel behandelten, räumlicher und bildmäßiger wirkenden Blätter und 3) die sorgfältig und sauber ausgeführten Zeichnungen, die um ihrer selbst willen gemacht zu sein scheinen.

Eine auch nur annähernde chronologische Bestimmung ist hierbei so gut wie völlig ausgeschlossen. Höchstens könnte man versucht sein, einige Blätter der ersten Gruppe für früher zu halten, wie z. B. die eine Zeichnung in Göttingen *(20)*, die auch als Vorstudie zu einem Gemälde angesehen werden muß, das selbst zwar nicht mehr nachweisbar ist. Aber das Thema, *die Taufe des Kämmerers* sahen wir auf drei Gemälden aus verschiedenen Zeiten durch Lastman behandelt werden. Von diesen steht die Komposition unserer Zeichnung dem frühesten (von 1608 in Berlin) am nächsten. Der Apostel mit dem Buch in linker Seitenstellung, der nur mit einem Lendentuch bedeckte, im Wasser stehende Täufling, der Wagen mit Pferd und Kutscher ziemlich klein im Hintergrund sowie die Landschaft entsprechen sich. Die Art zu zeichnen kommt auch der des Berliner Blattes von 1608 am nächsten, wenn es auch an manchen Stellen,

so bei den Füßen und Händen, eingehender behandelt, detaillierter ausgeführt ist. Auch das über die Figuren gelegte Quadratnetz weist darauf hin. Daher denn auch wohl die detailliertere Zeichnung der Figuren, die sorgfältige, abgewogene Verteilung der Licht- und Schattenpartien (durch Lasuren).

Technisch noch näher steht der 1608 datierten Zeichnung in Berlin eine dort befindliche zweite, die *zwei sitzende männliche Figuren (49)* darstellt, vielleicht die Evangelisten Johannes und Petrus. Auch hier handelt es sich möglicherweise um einen Kompositionsentwurf für ein Gemälde.

Von den beiden *Aktfiguren (50, 51)* in meinem Besitze, die ebenfalls zu dieser Gruppe von Federzeichnungen gehören, dürfte die weibliche sehr gut die Studie zu einer Potiphar sein, die in ihren Händen den Rock des flüchtenden Joseph hält. Ein Gemälde mit einem flüchtenden Joseph (worauf höchst wahrscheinlich die Potiphar nicht gefehlt haben wird) finden wir in einem Versteigerungskatalog von 1706 (unsere Nr. 19) erwähnt. Stilistisch gehören beide Aktzeichnungen eng zusammen. Sie scheinen häufig auch zusammengeblieben zu sein. Auf beider Rückseiten steht der Name Pieter Lastmans von derselben Hand und mit gleicher Tinte geschrieben. Auch in der Sammlung von Eelking waren beide Blätter.

Die Überleitung zu zwei mehr mit dem Pinsel ausgeführten Zeichnungen können zwei in der Komposition wie in der Technik sich völlig gleichende Stücke bilden. Das eine stellt dar *den Engel, der die Hagar in der Wüste tröstet (5)* (als M. v. Uytenbroeck im Kupferstichkabinett der Kunsthalle in Bremen), das andere den *Engel, der den Elias in der Wüste weckt* im *(11)* (Vorrat des Braunschweiger Kupferstichkabinetts). In der Strichführung erkennen wir leicht die bei der Berliner Zeichnung von 1608 festgestellten Charakteristika wieder: die kleinen Zickzackfältchen z. B., dann die Haltung des rechten Armes und der Hand des Engels (auf dem Blatt in Bremen), die Behandlung der Füße (besonders auf dem Braunschweiger Stück). Auf diesem ist auch die Baumkulisse links so gut wie gleich, und wenn auch auf der Bremer Zeichnung der Baumstamm selber fehlt, so haben doch beide Blätter mit der Berliner Zeichnung die Art und Weise gemeinsam, wie am Rande der festen Masse des Baumstammes (bezw. der Erderhebung) das Blätterwerk entlang geführt

ist. Durch Lasuren mit Tusche ist die Licht- und Schattenwirkung nur verstärkt, die Landschaft vertieft, indem im Mittelgrunde vor dem helleren Hintergrund noch eine Baumkulisse von mittlerem Ton eingeschoben ist. Beide Blätter dürfen daher wohl auch zeitlich in die Nähe der Berliner Zeichnung von 1608 gerückt werden.

Noch kräftiger ist die Lichtwirkung auf den beiden Zeichnungen mit *Manoah und seinem Weibe, denen der Engel die Geburt Simsons angekündigt*, von denen sich die eine in Berlin *(8)*, die andere in Braunschweig *(9)* befindet. Hier ist in der bezüglich der Strichführung den vorigen gleichgebliebenen Technik nur durch noch stärkere Schattierung mit dem Pinsel in noch dunkleren Tönen eine Veränderung zur mehr malerischen, effektvollen Bildwirkung des Blattes eingetreten. In der Grundauffassung sind sich alle vier aber ganz gleich geblieben. Ebenso ist in der Typik, in den Gesten und in der Gewandung wenig Abwechselung zu verspüren. Der Engel mit der stark gewölbten Stirn, wie diese durch einen halbkreisförmigen Pinselstrich markiert ist, ist auf dem angeblichen Uytenbroeck in Bremen und dem Braunschweiger Blatt mit dem *Engel, der Manoah und seinem Weibe die Geburt Simsons ansagt,* gleich.

Diesen flott und kräftig hingeworfenen Blättern gegenüber muten zwei andere Zeichnungen, die Lastman zugeschrieben werden, in ihrer sauberen Ausführung etwas fremdartig an. Und sie selbst unter sich weisen auch noch kleine Verschiedenheiten auf. Das eine Blatt (in der Albertina in Wien) stellt auch eine *Verabschiedung der Hagar durch Abraham (2)* dar in einer sorgfältig ausgeführten hügeligen Waldlandschaft mit italienischem Gebäude. Die ganz andere, für sich alleinstehende Art der Ausführung erschwert ein sicheres Urteil sehr, da so gut wie keine technischen Vergleichsmomente mit herangezogen werden können. Der Baum als Kulisse links genügt doch nicht, und außerdem ist er auch anders behandelt. Der eigenartig wiedergegebene Nadelbaum im Hintergrund ließe an den ähnlich behandelten ganz links auf dem Bilde der Taufe des Kämmerers in Berlin denken, auch das Laub der anderen Bäume rechts käme dem Baumschlag auf jenem Gemälde am nächsten. Aber das sind immerhin technisch nur indirekte Vergleichsmomente allgemeiner Natur, wozu auch die sorgfältige Behandlung und der große Raum, den die Landschaft einnimmt, kommt, die auch jenem Berliner Bild von 1608 entsprechen.

Der Fuß Abrahams ist sehr ähnlich dem des Apostels Philippus auf der Göttinger Zeichnung mit der *Taufe des Kämmerers*. Aber die Gesichtstypen sind wesentlich anders, weniger grob vor allem als die bei Lastman üblichen. Bei Annahme der Autorschaft Lastmans auf Grund dieser Berührungspunkte müßte man die Entstehungszeit der Wiener Zeichnung auch etwa in die frühere Periode Lastmans setzen. Wir hätten dann eine sorgfältig ausgeführte frühe Zeichnung im Gegensatz zu der flotten Skizze von 1608 in Berlin. Bodes Bemerkung*), daß diese Zeichnung vielleicht von Moeyaert herrühren könnte, läßt erkennen, daß auch ihm die Zeichnung von Lastmans gewöhnlicher Art abzuweichen schien. Man könnte ihr von Moeyaertschen Blättern allerdings auch eine in gewisser Beziehung als stilverwandt gegenüberstellen, wenn diese Zeichnung auch in anderem Material — in Kreide — ausgeführt ist: das Blatt *Ruth und Boas* im Rijksprentenkabinet in Amsterdam. (Man beachte z. B. den Kinderkopf). Aber für eine bestimmte Zuweisung des Blattes an Moeyaert reichen die sonstigen Stilübereinstimmungen doch zu wenig aus. Es steht Lastman doch näher als jenem, wenngleich ich es für ihn auch nur bedingtermaßen in Anspruch zu nehmen wage.

Die zweite sorgfältige Federzeichnung *(10)* (in Göttingen als „Schule Elsheimer-Lastman?") mutet in ihren fehlerlosen und, besonders was die Komposition der zahlreichen Figuren angeht, gar keine Verbesserungen aufweisenden Ausführung von vornherein eher wie eine Nachzeichnung nach einem fertigen Vorbild an. Die Möglichkeit, darin eine Nachzeichnung nach dem im Versteigerungskataloge H. ten Kate von 1801 oberflächlich beschriebenen Gemälde *König Jerobeam opfert den Götzenbildern am Brandaltar* (unserer Nr. 34) sehen zu dürfen, scheint mir vorhanden zu sein. Auf Lastman dürfte sie aber sicher zurückgehen, denn einzelne Typen, wie z. B. die zweite Figur von rechts, tragen ganz das Gepräge des Lastmanschen Stiles in sich. Daß die Zeichnung ein Entwurf zu einem danach auszuführenden Gemälde ist, scheint mir wegen der fast trockenen Akkuratesse der Ausführung ausgeschlossen. Eher ist an eine Vorzeichnung zu einem Stich zu denken (Behandlung des Baumschlages und der Wolken).

Unsicher bleibt mein Urteil auch gegenüber der Federzeichnung in Dresden *(14)*, in der ich nicht recht die Hand Lastmans zu erkennen

*) Studien, Seite 342.

vermag. Insbesondere ist es die Art zu schattieren, die völlig abweichend ist von allen bisher betrachteten Zeichnungen Lastmans. Sie ist fahrig kritzelnd und unsicher. Die Wiedergabe der Füße und Hände nicht nur ungeschickt, sondern direkt hölzern und nichtssagend. Für Lastman bedurfte es viel weniger Aufwand, um deutlicher und richtiger auszudrücken, was er wollte. Die dritte Figur mit dem Federhut ist in ihrer Stellung kaum zu verstehen — wie auch der ganze dargestellte Vorgang dunkel bleibt.

Etwas besser ist die auf der Rückseite befindliche Nacktfigur eines schlafenden Satyrn, die offenbar nach einem Modell gezeichnet ist. Aber auch hier, z. B. bei der rechten Hand, ist eine mehr als schwache Stelle, auch hier nichts von der charakteristischen Strichweise, der Glied für Glied, aber sicher vorgehenden Art zu zeichnen bei Lastman. Die Schattierung ist ebenso ohne ersichtliche Zweckmäßigkeit kritzelnd wie auf der Vorderseite. Früher wurden diese Zeichnungen in Dresden dem Jan Lievens zugeschrieben. Aber in neuerer Zeit hat man Lastman als sicheren Autor in Anspruch genommen. Der Name Lievens läßt sich meines Erachtens hier aber doch nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Zum mindesten ist er im Hinblick auf zwei Radierungen (B. 4 und B. 9) von Jan Lievens diskutabel. Auch auf diesen Radierungen treffen wir die ganz eigentümliche Art zu schattieren bei dem Stein und dem Baumstamm an, und in der Schattierung einzelner Partien der Gewandfalten scheinen mir auch Analogien zu der Schattenbehandlung auf dem Körper des schlafenden Satyrn zu bestehen, wenn auch natürlicherweise auf der Zeichnung roher und flüchtiger als auf den Radierungen.

Von den Rötelzeichnungen Lastmans, deren Rembrandt z. B. ein ganzes Buch voll besaß, ist nichts mehr nachweisbar, auch so gut wie keine Rötelzeichnungen finden wir in alten Versteigerungskatalogen erwähnt. Die Rötelzeichnung im Museum der schönen Künste in Budapest, *Juda und Thamar,* halte ich nicht für eine Arbeit Lastmans; warum, wird im nächsten Abschnitt dargelegt werden.

Von den ebenfalls nur in beschränkter Anzahl bekannten Zeichnungen in schwarzer Kreide — sowohl in existierenden Sammlungen wie aus literarischen Notizen oder Katalogbeschreibungen — kann ich die beiden großen Stücke, die ich im Berliner Kupferstich-

kabinett gesehen habe, nur als Nachzeichnungen nach Gemälden Lastmans anerkennen.

Die von Vosmaer*), Bode**) u. a. erwähnte, von späterer Hand bezeichnete und mit 1598 unmöglich richtig datierte große Kreidezeichnung des *Opfer Abrahams (7),* ebenso wie die von Bode**) in der Sammlung des (seitdem lange verstorbenen) Professors Hasse in Hameln erwähnte große Kreidezeichnung eines *sitzenden Orientalen (52)* kenne ich leider nicht. Ich kann sie, da genauere Beschreibungen und Abbildungen fehlen, nicht in das Bereich meiner Studie ziehen. Ist jenes *Opfer Abrahams* auf ebensolches dunkelbraunes Papier gezeichnet und in derselben sorgfältigen Technik ausgeführt wie die nicht ganz richtig auf *Abigail* gedeutete Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, so liegt die Vermutung nahe, daß in ihr auch eher eine Nachzeichnung nach einem (der bekannten?) Gemälde mit dem Opfer Abrahams von Lastman zu sehen ist. Die Höhe beider Zeichnungen ist gleich.

Zusammenfassend sei schließlich noch einmal konstatiert, daß die uns bekannten authentischen Zeichnungen Lastmans (die doch verhältnismäßig selten geworden sind; Vosmaer hatte aus eigener Anschauung gar keine gekannt) durchgehends in Tusche oder Sepia mit Feder und Pinsel ausgeführt sind; daß sich hierin ein künstlerisches Weiterschreiten nur in den ersten Jahren zwischen 1603 und 1608 feststellen läßt, daß die übrigen echten Zeichnungen im Grunde aber dasselbe mehr oder weniger angenehme Gepräge haben, und daß die etwas verschiedene technische Behandlung einzelner Blätter keinen sicheren Schluß auf frühere oder spätere Entstehungszeit gestattet. Einige Blätter, die bisher den Namen Lastmans trugen, konnten wir nicht so unbedingt als Arbeiten von seiner Hand ansprechen.

Einige andere Zeichnungen, deren Autor bestimmt nicht unser Maler ist, finden im folgenden Kapitel eine kurze kritische Besprechung.

---

*) „Rembrandt", Seite 480 Nr. 7.

**) Studien, Seite 342.

Handzeichnungen, die Pieter Lastman mit Unrecht zugeschrieben werden

BERLIN, Königl. Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 5339.

*ODYSSEUS UND NAUSIKAA.

Kreide, weiß gehöht auf graubraunem Papier. 32×51,3.

Eigene photographische Aufnahme.
Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.
Sammlung von Beckerath in Berlin.

Die Zeichnung stimmt überein mit dem monogrammierten und 1619 datierten Gemälde Lastmans in Augsburg und galt für eine Studie des Meisters zu diesem Bilde. Eine genaue Vergleichung von Zeichnung und Gemälde ergibt jedoch die Unmöglichkeit, in diesem Blatt einen Entwurf oder eine Vorstudie zu sehen. Es ist vielmehr eine flott hingeworfene und dabei doch bis in die kleinsten Details mit dem Gemälde übereinstimmende Nachzeichnung. Damit wird die Autorschaft Lastmans rein psychologisch schon sehr hypothetisch gemacht. Der Stil der Zeichnung hat mit den bekannten echten Blättern von Lastman nichts gemeinsam.

Wer freilich der Zeichner dieses Blattes war, diese Frage bleibt noch offen. Vielleicht könnte Nic. Moeyaert in Betracht kommen.

*DER PROPHET ELISA UND DIE SUNAMITIN. Vor einem nach links im Profil stehenden Esel mit gesenktem Kopf kniet die Sunamitin, dreiviertel von vorn gesehen, den mit einem Tuch turbanartig umschlungenen Kopf nach rechts oben wendend. Sie trägt ein weites mantelartiges Gewand, das die Unterarme frei läßt. Die Hände mit gespreizten Fingern und die Handflächen nach außen kehrend, streckt

sie nach beiden Seiten aus. Ihr Gesichtstypus deckt sich mit dem des öfter verwendeten weiblichen Modelles (der kananäischen Frau auf dem Bilde im Rijksmuseum, der Rahel auf dem in Boulogne sur Mer, der Sarah auf dem Gemälde der Sammlung A. Lürman in Bremen und der sitzenden Frau auf dem Bilde der *Predigt Johannis des Täufers* der Versteigerung Raedt van Oldenbarneveld in Amsterdam). Rechts dahinter steht ein junger Mann (Gehasi), der seine linke Hand auf die Schulter der Frau legt und auch den Kopf nach rechts oben wendet. Hinter dem Esel, mehr in der Mitte, ein älterer Mann mit Stock, ebenfalls nach rechts oben blickend. Vor der Brust des jungen Mannes ist noch eine Hand sichtbar, die zu einer Figur gehört, welche auf der rechten, fehlenden Seite des Blattes gewesen sein muß. Die Darstellung wird im Berliner Kabinett und von Bode irrtümlich als *Abigail* gedeutet. Es stellt aber die *Sunamitin* dar, was durch die Auffindung des Gemäldes in der Sammlung Zabielsky in St. Petersburg bestätigt wird.

Sorgfältige, etwas trocken ausgeführte, weiß gehöhte Kreidezeichnung auf dunkelbraun lasiertem Papier.

Bezeichnet links unten *LASTMAN.* 33×28.

Die photographische Aufnahme ist wegen der dunkelbraunen Färbung des Papieres, auf dem sich die schwarzen Kreidestriche nicht abheben, so gut wie unmöglich.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342.

Die Zeichnung stimmt mit der linken Seite des Bildes der Sammlung Zabielsky genau überein, so genau, daß es sich nur um eine Nachzeichnung handeln kann, zumal hier die Möglichkeit, es mit einem Entwurf oder einer Vorstudie zu tun zu haben, wegen der trockenen Korrektheit und der genauen Übereinstimmung von Zeichnung und Bild wegfällt. Auch für dies Blatt läßt sich ein Autor nicht feststellen, auch kein eventuell in Frage kommender in Vorschlag bringen. Die Zeichnung ist in der Technik jeder persönlichen Note bar — von Lastman dürfte sie auf keinen Fall sein. Die rechte Seite, auf der der Prophet Elisa stand, und dessen Hand man noch ganz rechts auf dem vorliegenden Blatte sieht, ist vielleicht abgeschitten worden und verloren gegangen. Möglicherweise kam es dem Zeichner aber auch nur auf diese dargestellte Gruppe an und nicht auf eine Wiedergabe des ganzen Bildes. Ein Bruch in der Mitte des Blattes ist nicht wahrscheinlich, da die Mittellinie auf dem Gemälde

viel weiter rechts verläuft. Auch ist links die auf dem Bilde befindliche Landschaftskulisse weggelassen.

Ausführung und Höhe sind dieselben wie auf dem Blatt *Abrahams Opfer* der Versteigerung Weigel (unserer Nr. 7). Wenn man dann für die ursprüngliche Breite des Blattes wie dort 41 cm annimmt, so hat man hier noch 13 cm rechts zu ergänzen, auf denen die Figur des Propheten gut Platz finden konnte. Das Wahrscheinliche ist doch wohl, daß der Prophet auch mit auf dem Blatte gezeichnet war.

BREMEN, Kupferstichkabinett der Kunsthalle.

*KÖNIG DAVID HARFE SPIELEND.

Grisaillemalerei in Wasserfarben. Die Hauptlinien sind in brauner Tusche mit dem Pinsel aufgelegt, die Lichter mit Deckweiß aufgesetzt.

28,5×36,9.

Ohne Signatur. Rechts unten steht: *i ſackz*

Eigene photographische Aufnahme.

Stilistisch hat das Blatt nichts mit Lastman zu tun, auch technisch weicht es von dem uns bekannten vollkommen ab.

Frageweise und mit Vorbehalt schlage ich als Autor Matthias Scheits vor, dessen Zeichnungen, insbesondere die der Sternschen Bilderbibel, mir freilich im Original nichtbekannt sind, so daß ich nur auf Grund einiger Abildungen vermutungsweise auf ihn als Zeichner des Bremer Blattes hinweisen kann. Mir scheint dieses jedoch der von Lichtwark*) abgebildeten Vorlage für den *König David* der Sternschen Bilderbibel weit näher zu stehen als den bekannten Zeichnungen Lastmans.

Als Entwurf für diese Bibel selbst kann das Blatt allerdings nicht in Frage kommen, da alle Darstellungen im Hochformat gehalten werden mußten. Aber es braucht darum nicht ausgeschlossen zu sein, daß Scheits, „der als Beobachter des Lebens in Bildern und Zeichnungen das Querformat bevorzugende Künstler“ (Lichtwark) zunächst auch hie und da Vorstudien in diesem Format ausführte. Und weiter ist von den Skizzen zu der Sternschen Bibel, von denen die Hamburger Kunsthalle eine ganze Reihe erworben hat, zu sagen: „einige sind wie seine Zeichnungen mit der Feder hingeworfen und leicht angetuscht. Hier fehlt alles Detail, das konnten die Stecher

---

*) Matthias Scheits, Hamburg, 1899, Seite 143.

aus Eigenem hinzutun [vielleicht sind das die spätesten Blätter?]. Die meisten Vorlagen scheinen jedoch sehr sorgfältig in Grau mit Ölfarben auf Papier gemalt zu sein." (Lichtwark). Eine Grisaille ist auch die Bremer Zeichnung. Wenn sie nicht in Ölfarbe ausgeführt ist, so wäre das wohl eben daraus zu erklären, daß sie nur als Vorstudie von Scheits selbst betrachtet wurde. Ich behalte mir vor, bei späterer Gelegenheit die Vergleichung mit jenen Scheits'schen Originalen eingehender vorzunehmen.

BUDAPEST, Kupferstichkabinett im Museum der schönen Künste.
*JUDA UND THAMAR. Juda und Thamar sitzen nach links gewandt rechts unter einem Baum. Thamar hat ihr rechtes Bein über Judas Knie gelegt. Ihre Brust ist entblößt, der Kopf etwas zurückgelehnt. In der herabhängenden linken Hand hält sie Judas Stab und ein Schleiertuch. Juda, mit federgeschmücktem, breitrandigem Hut, hat seine linke Hand um ihre Schultern gelegt und wendet den Kopf zu ihr. Links am Boden zwei Windhunde.

Rötel 26×20.

Erwähnt und abgebildet in „Handzeichnungen alter Meister in der Albertina u. a. Sammlungen", hgg. von Schönbrunner und Meder, Bd. III, Nr. 258; von Kramm, De Levens en Werken der hollandsche . . . Konstschilders, Bd. IV, Seite 954; Zeitschrift für bildende Kunst, Juni 1908.

Es ist häufig auf den „auffallenden Zusammenhang" dieser Rötelzeichnung mit der Lastman zugeschriebenen bekannten Radierung *Juda und Thamar* hingewiesen worden. Die Ähnlichkeit der beiden Blätter beruht aber allein auf der Komposition. Stilistisch sowie in den Typen sind beide völlig von einander verschieden; sie können daher auch keinesfalls auf einen und denselben Autor zurückgehen. Aber ich vermag auch in der Budapester Rötelzeichnung für sich genommen nicht die Hand Lastmans zu erkennen. Die Bewegungen der Hände sind für Lastman viel zu graziös, die Hände selbst viel zu fein und elegant geformt, der Faltenwurf des dünnen Gewandes der Thamar viel flüssiger, als wir es sonst von Lastman gewöhnt sind, die Strichführung lange nicht so sich aus einzelnen kleinen schnörkelartigen Stückchen zusammensetzend, sondern mehr ineinander übergehend. Überhaupt deutet die ganze Erscheinung der Figuren auf eine spätere Zeit, sie muten eigentlich auch fast unholländisch

an, eher vlämisch, wie z. B. die beiden Windhunde an F. Snyders erinnern. Die gewiß unrichtige Zuschreibung des Blattes an Lastman dürfte vielleicht auf jenen äußerlichen Zusammenhang mit der auch nur angeblich von Lastman herrührenden Radierung zurückzuführen sein.

KOPENHAGEN, Königl. Kupferstichkabinett.

*SKIZZE ZUM BARMHERZIGEN SAMARITER.

Erwähnt als Lastman von Bode, Studien, Seite 343.

Ist sicher nicht von Lastman. Viel eher, ja so gut wie sicher, ist das Blatt dem Nic. Moeyaert zuzuschreiben und diente als Vorzeichnung für eine Radierung.

Die auf der Kopenhagener Zeichnung dargestellte Szene gibt nun nicht den barmherzigen Samariter wieder, sondern wohl das Begräbnis des alten Tobias. Es würde somit sehr gut als abschließendes Blatt der von Moeyaert bekannten vier Radierungen aus der Tobiasgeschichte*) angesehen werden können. Eine denselben Gegenstand behandelnde und ähnlich aufgefaßte Zeichnung von Moeyaert befindet sich im Bremer Kupferstichkabinett.

Die Photographie der Kopenhagener Zeichnung verdanke ich der Güte von Herrn Karl Madsen in Kopenhagen.

LEIPZIG, Kupferstichkabinett des Städt. Museums.

Vorderseite: *TAUFE DES MOHRENKÄMMERERS DURCH PHILIPPUS. Links vorn tauft der en face stehende bärtige Philippus den im Wasser stehenden, die Hände über der Brust kreuzenden Kämmerer, der nur ein Tuch um die Lenden hat. Rechts von ihnen knien zwei lockige Knaben in linker Seitenansicht; der vorderste von ihnen hält dem Mohren ein großes aufgeschlagenes Buch vor, der andere trägt in den Händen den Turban und die Kleider des Täuflings. Hinter dieser Gruppe steht der Reisewagen, der von zwei Pferden gezogen wird. Auf ihm befinden sich drei männliche Figuren, davon der eine ein Mohr, der einen aufgespannten Schirm hält. Rechts davor zwei Reiterfiguren nach links gewandt; der vorderste scheint gepanzert zu sein. Rechts weiter zurück sprengt noch ein Reiter in wehendem Mantel und mit Turban auf dem Kopf zu Pferde nach vorn heran. Links im Hintergrund ist eine Landschaft leicht angedeutet. Oben über der die Komposition abschließenden Linie noch

*) v. d. Kellen Nr. 17—20.

ein Rand mit in Kreide gezeichneten Wolken. Im ganzen zehn Figuren und fünf Pferde.

Braun lavierte Federzeichnung, unter der noch Bleistiftspuren (der Vorzeichnung) durchscheinen. Ziemlich grobes Papier.

28,7×42,3.

Rechts unten ein Monogramm aus F und V und 16....

Die ganze Art der technischen Behandlung sowie die grobe, geringe Qualität als Zeichnung schließen die Autorschaft Lastmans aus. Vielmehr trägt auch dies Blatt den Charakter einer Nachzeichnung nach einem (bis jetzt allerdings noch verschollenen) Gemälde Pieter Lastmans. Jenes Original war eine vierte Redaktion des Themas der Kämmerertaufe, die den Stücken in München und in Karlsruhe stilistisch am nächsten stand und wohl auch um dieselbe Zeit, rund 1620, enstanden sein dürfte. Die Komposition schließt sich eng an die des Augsburger Odysseusbildes an.

Das aus F und V gebildete Monogramm vermag ich nicht zu deuten.

Rückseite: Links ist ganz blaß undeutlich eine große weibliche Figur in ausgeschnittenem Kleid und mit zum Beschauer gewandtem Kopf zu sehen, rechts davon noch ein kleinerer Kopf ebenso undeutlich. Die erstere Figur ist — soweit es zu erkennen ist — der links auf dem Casseler *Midasurteil* knienden weiblichen sehr nahe verwandt. Rechts davon eine Federskizze zweier Gewandfiguren, en face. Rechts davon, etwas höher, eine männliche Aktfigur fast in Vorderansicht, die linke Hand in die Hüfte gestemmt, die nach unten etwas vorgestreckte rechte auf einen (nur durch einen dünnen Strich angedeuteten) Stock gestützt. Rechts davon laufen zwei weitere nackte Figuren nach links. Die vorderste, weibliche, hält in der gesenkten rechten Hand einen kurzen dicken Stock (?), die andere hat sie erhoben. — Ganz links ebenfalls Versuche zu einem Monogramm aus F und V. Unten von späterer Hand der Name: Lastman — 6, offenbar eine Preisangabe.

Über die Zeichnungen dieser Rückseite ist sehr schwer ein Urteil zu gewinnen. Es wäre vielleicht nicht ausgeschlossen, daß die mit der Feder gezeichneten Akte von unserm Maler herrühren und daß das Blatt später, als es im Besitz eines anderen war, wieder benutzt wurde zu der Nachzeichnung nach einem Gemälde von Lastman.

Spezialaufnahme beider Seiten von H. Walter in Leipzig.

LONDON, British Museum.

*GRUPPE AUS EINEM TRIUMPH. Links vorn eine Kniefigur nach links; dahinter drei andere nach links gehende, die eine mit einer Fackel, die andere einen Korb vor sich hertragend. Ganz links ein Kind, rechts ein Schaf. Links scheint ein Stück abgeschnitten zu sein.

Kreide auf grauem Papier. 22,7×18,5.
Spezialaufnahme von The Artists Illustrators Ltd. in London.
Sammlung Sloane 5226—31.

Die Zuschreibung an Lastman läßt sich durch nichts stützen; eher ist an Moeyaert zu denken. Entwurf (oder Nachzeichnung?).

*ISAAK, JAKOB UND ESAU.

Kreide auf grauem Papier. 26,6×21,5.
Spezialaufnahme von The Artists Illustrators Ltd. in London.
Sammlung Sloane 5226—39.

Die Zuschreibung an Lastman ist unzutreffend. Das Blatt steht eher Bronchhorst näher.

PARIS, Handzeichnungensammlung des Louvre (Vorrat; nicht ausgestellt).

*ZWEI LANDSCHAFTEN, die jede rechts oben von später Hand Lastman bezeichnet worden sind.

Bleistift mit zarten Tuschlasuren. 13,3×19,6 und 15,1×18.
Eigene photographische Aufnahmen.

Wie die Blätter zu der Bezeichnung Lastman gekommen sind, ist mir unbegreiflich. Es ist nichts da, was an Lastman auch nur entfernt irgendwie erinnern könnte.

WEIMAR, Grossherzogl. Museum.

*ELIESER UND REBEKKA AM BRUNNEN.

Kreide mit Tuschlasuren. Fleischpartien, Haare und Gewand mit Rötel; anderes, wie z. B. der Turban Eliesers, mit Bleistift überarbeitet. Weiß gehöhte Stellen. 39×56.
Spezialaufnahme von Louis Held in Weimar.

Beschreibung in unserm Gemäldekatalog, Nr. 13. Die Ausführung des Blattes ist zu peinlich und gequält, als daß man es für eine Originalarbeit ansehen könnte. Sehr wahrscheinlich ist es eine Nachzeichnung nach einem verschollenen Gemälde. Typen und Komposition lassen keinen Zweifel darüber bestehen, daß das Vorbild von Pieter Lastman war.

WIEN, Albertina.

*ABSCHIED JAKOBS VON LABAN.

Wurde früher mit Unrecht Lastman zugeschrieben. Ist von Nic. Moeyaert, worauf zuerst Dr. Jos. Meder hinwies.

Inventar Nr. 8099.

Tuschzeichnung auf blauem Papier. 26,5×43,3.

Abgebildet in „Handzeichnungen alter Meister . . . hgg. von Schönbrunner und Meder, Bd. VIII, Blatt 890. Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342, als „dem Bramer verwandt“ und von von Wurzbach als Lastman.

Eigene photographische Aufnahme.

*LABAN SUCHT DIE GERAUBTEN IDOLE.

Inventar Nr. 8100.

Tuschzeichnung auf blauem Papier.

Eigene photographische Aufnahme.

Erwähnt von Bode, Studien, Seite 342, und von von Wurzbach als Lastman.

Nicht von Lastman. Durch Dr. Jos. Meder mit Recht dem Nic Moeyaert zugeschrieben.

*RUTH UND NOEMI.

Abbildung in „Handzeichnungen alter Meister . . . . hgg. v. Schönbrunner und Meder, Bd. VII., Nr. 743;

*RUTHS ÄHRENLESE.

Abbildung am selben Orte wie das vorige, Bd. VI., Nr. 712.

Beide Blätter hat A. v. Wurzbach Lastman zugeschrieben, sie haben mit diesem aber nichts zu tun, müssen vielmehr von einem Rembrandtschüler sein. Von Barend Fabritius? Vergleiche dessen Bild *Ruth und Boas* in der Sammlung P. v. Semeonoff in St. Petersburg (Kat. 1906 Nr. 156). Der Rubensschule, der sie von Schönbrunner und Meder zugerechnet wurden, scheinen sie m. A. nach nicht anzugehören.

Radierungen

Das bekannteste Blatt, das nach alter Tradition Pieter Lastman selbst radiert haben soll, stellt *Juda und Thamar* unter einem Baume sitzend dar*). Es mißt 21,4×17,4 cm und kommt in zwei Plattenzuständen vor, einem (seltenen) vor der Schrift und einem, der ein dickes Monogramm P in links oben auf dem Baumstamm trägt. Nun wurde zwar schon von Vosmaer — im Anschluß an Ph. van der Kellen — die Ausführung der Radierung, zumal auf dem 2. Zustand P(astman) nur als Inventor angegeben wird, durch Lastman stark in Zweifel gezogen. Van der Kellen und andere (z. B. Koloff schon**)) glaubten vielmehr mit Sicherheit die Hand J. van Noordts, der laut Signatur im Jahre 1645 die schon früher erwähnte italienische Landschaft nach einer Vorlage von Lastman radiert hat, auch in dieser Radierung *Juda und Thamar* erkennen zu müssen. Die Ausführung der Radierung, welche unverkennbar die Schulung an Rembrandt verrät, durch Lastman schien mir nie wahrscheinlich. Nach dem, wie wir Lastman aus seinen Gemälden und Zeichnungen kennen, kann eine Radierung, deren technische Feinheit und zarte Strichführung so ganz unvereinbar ist mit der doch stets etwas groben Ausführung der authentischen Werke Lastmans, unmöglich von dessen Hand herrühren. Da sich nun die voll signierte Landschaftsradierung nach Lastman von Jan van Noordt stilistisch vollkommen mit dieser deckt, besonders in der zarten Behandlung

---

*) Bartsch Nr. 74. Rovinski Nr. 432.

**) In der Rembrandtbiographie in Raumers Histor. Taschenbuch, Bd. V (1854), Seite 580 (Anmerkung 61 zu Seite 495).

des Laubwerkes, so liegt kein Grund vor, diesen nicht auch hier als Radierer anzunehmen.

Es fragt sich nun weiter — um die Tradition, die den Namen Lastman nun einmal mit diesem Blatt in Zusammenhang gebracht hat, nicht ohne weiteres bei Steite zu schieben — darum, ob Lastman denn als Inventor in Betracht kommen kann. Sehen wir uns also die beiden Figuren an. Sie stehen freilich, was Zeichnung, Proportionen und Ausdruck betrifft, über dem Niveau der sonstigen Arbeiten Lastmans. Und für den Kopftypus der Thamar finden wir im Oeuvre Lastmans keinen entsprechenden wieder. Der Kopf des Juda dagegen läßt sich eher als ein Lastmanscher Kopftypus alter Männer ansprechen. Er kommt vielleicht dem Manoah auf der Berliner Zeichnung (unserer Nr. 8) am nächsten. Die Gewänder entsprechen auch der Art Lastmanscher Kostümierungsweise. Für den Schleier und die Halskette der Thamar dürfte vielleicht eine Analogie in dem dem Zeichner unseres Blattes gewiß bekannt gewesenen Kupferstich der Thamar von H. Goltzius (B. 1.) zu sehen sein. Setzt man einige Verbesserungen — z. B. in den Proportionen der Hände — auf Rechnung des Radierers, so läßt sich weiter kein Grund gegen die Autorschaft Lastmans für die Ausführung der Vorlage, sei es, daß sie eine Zeichnung oder ein Gemälde war, anführen.

Nun bleibt bei diesem Blatt noch eine weitere Frage zu beantworten, nämlich die, wie es sich mit der 38,7×49,5 cm großen Landschaftsradierung P i e t e r N o l p e s verhält, die ganz links genau dieselbe Gruppe von *Juda und Thamar* zeigt. Geht Nolpe hier auf die Originalvorlage von Lastman zurück oder auf die van Noordt'sche Radierung? Oder auch: welcher von beiden hält sich genauer an das Original Lastmans, J. van Noordt oder Pieter Nolpe? Hierauf kann nur vermutungsweise eine Antwort gegeben werden, die der Eindruck des Nolpeschen Blattes als Bildganzes diktiert. Es sieht hier ganz so aus, als sei die Gruppe von Juda und Thamar in die Landschaft nachträglich hineingesetzt, oder vielmehr, als sei die Landschaft zu der Figurengruppe hinzugefügt worden. Weil die Radierung van Noordts (und wahrscheinlich auch das Original) links dicht am Rande abschließen, tat Nolpe das auch. Wenn er außerdem aber noch eine große Landschaft geben wollte, so ließ sich diese besser nach rechts hin fortsetzen. Diese Landschaft ist nun durchaus

nicht im Charakter Lastmans*). Gegen Lastman spricht vorn rechts die kleine Pflanzen- und Gräsersilhouette; dagegen war echt Lastmanisch die Eckfüllung durch die Lattichpflanze auf der Radierung van Noordts. Auch die Art und Weise, wie hinter die Figuren eine Blätterwand auf Nolpes Radierung gebracht ist, läßt darauf schließen, daß Nolpe nicht auf das Original zurückgegangen ist, sondern auf die Radierung van Noordts, und daß er da die rechts von Juda befindlichen Äste (die so, wie sie am dicken Stamm entlang emporranken, wohl für Lastman charakteristisch sind) zu dem sich nach links hinter den Figuren ausbreitenden Gebüsch mitverwertet hat. Jedenfalls läßt die Landschaft wohl an Nolpes Bilder im Stile Pieter Molijns denken, aber keine von denen Lastmans kann als gleichartig ihr an die Seite gestellt werden. Der Annahme Vosmaers**), daß die Radierung wahrscheinlich nach einem Gemälde Lastmans ausgeführt sei, weil rechts in der Ecke die von Lastman bevorzugten großen Blätter wären (?), vermag ich mich daher auch nicht anzuschließen. Vielmehr liegt die Vermutung sehr nahe, daß die Radierung Nolpes als Ganzes dem Original Lastmans nicht genau entspricht, sondern viel eher — ja wahrscheinlich — die van Noordtsche Radierung. Merkwürdig ist, daß Nolpe das Blatt nur „Pieter Nolpe fecit et Excudit“ signiert hat, während er es für gewöhnlich nicht unterläßt, auch den Inventor zu nennen. Hat er diesen im vorliegenden Falle, wo er sich also wahrscheinlich an das van Noordtsche Blatt hielt, nicht gekannt (?), oder war er der Ansicht, als sei die von ihm hinzugefügte Landschaft die Hauptsache, die Figuren aber nur Staffage, deren Inventor nicht besonders erwähnt zu werden brauchte?

Eine Ölkopie nach der Radierung van Noordts (Holz, 30×22 cm), die nach der Inschrift auf dem Rahmen früher einmal Dietrich zugeschrieben wurde, sah ich als „Nach P. Lastman“ unter Nr. 244 katalogisiert unter der bei Lepke in Berlin am 6. März 1906 zur Versteigerung gelangten Sammlung alter Meister.

---

*) Ch. Blanc schreibt sie scheinbar dem Pieter Potter zu, nach dem Nolpe mehrere ziemlich gleichgroße Blätter aus der Geschichte des Propheten Elias (jedoch in etwas anderer Ausführung) radiert hat. Er zitiert unser Blatt, Manuel d'amateur d'estampes, Bd. III, Seite 102 unter Nr. 2 als „Juda et Thamar, dans un paysage P. Lastman et Peter Potter. In fol. en large.

**) Rembrandt, Seite 80.

Bleiben bei diesem Blatt *Juda und Thamar* doch noch einige Punkte nicht ganz sichergestellt, so bringt eine zweite Radierung, die von Rovinski unter Nr. 433 seines Atlas' als „tout-à-fait authentique“ reproduziert wird, ein neues Fragestück mit sich. Dies kleine (11,3×9,2 cm), zart radierte Blatt zeigt einen nach rechts gewandten Mann (Christus) im Gebet (Brustbild), der eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kopfe des betenden Christus auf dem Stich von N. Lastman nach Pieters *Christus im Garten Gethsemane* hat. Sonst aber mutet der Typus ganz vlämisch an und ebenso läßt die Strichführung der Radierung eher an vlämische Kupferstecher als an holländische Radierer denken. Man würde das Blatt gewiß nicht mit Lastman in Verbindung gebracht haben, stünde nicht rechts oben in sehr schwer lesbaren, ganz dünnen Schriftzügen in Spiegelschrift eine Bezeichnung, die in der Tat Lastman fecit zu lesen ist. Nur der Buchstabe des Vornamens sieht eher wie ein I aus, sicher nicht wie ein P. Wenn die Radierung im Druck auch nicht besonders gut herausgekommen ist, so trägt sie doch nicht den Charakter einer Anfängerarbeit, sondern setzt schon eine längere Beschäftigung mit der Radiernadel voraus. Dadurch wird die Schwierigkeit für uns aber noch größer. Denn nehmen wir auf Grund der Bezeichnung Lastman als Autor dieses Kopfes an — und das muß man doch zunächst — so ergeben sich für die Einreihung dieser Arbeit in das „Werk“ Lastmans aus stilistischen Gründen große Schwierigkeiten. Und eine Lösung des Problems ist aus Mangel an Vergleichungsmaterial vorläufig unmöglich. Es bleibt nichts anderes übrig, als der Signatur und dem Blatte selbst gegenüber eine gewisse Skepsis zu bewahren. Denn womöglich ist die Radierung nicht unserem Maler, sondern den schon oben (Seite 50) erwähnten J. Lastman zuzuweisen.

Durchaus unsicher, ja wohl unbedingt falsch, ist die Zuschreibung der Radierung *Ein Mann gibt einem Knaben ein Almosen*, dessen Inventor nach der Signatur „M S inv“ Maerten Sorgh, und dessen Radierer nach dem rechts befindlichen Monogramm **PL** unser Meister sein soll. Beide Auslegungen der Monogramme sind willkürlich. Weder in das Oeuvre von M. Sorgh läßt sich das Blatt gut einreihen, noch in das Lastmans. Das Monogramm **PL** ist aber nicht allein von unserm Maler gebraucht worden, sondern hat auch anderen Künstlern, deren Namen mit P und L beginnen, dazu gedient. Das-

selbe gilt natürlich auch für die Buchstaben M. S. Stilistisch und technisch weicht das Blatt von jedem der beiden vorigen völlig ab. Mit den Gemälden und Zeichnungen Lastmans sind ebenfalls gar keine Berührungspunkte zu entdecken. Das bloße Monogramm kann deshalb keineswegs als ausreichender Grund für eine Zuschreibung an Lastman angesehen werden. Rovinski hatte es zwar auch noch als sicherlich echte Radierung Lastmans in seinem Atlas unter Nr. 434 abgebildet, während schon Vosmaer es unserem Maler absprach, freilich nur deshalb, weil es das Monogramm MS (M. Sorgh) trüge. Offenbar übersah er das zweite Monogramm, dessen er auch in seinem Katalog (auf Seite 481 Nr. 3) keiner Erwähnung tut.

Eine andere Radierung, *eine Frau in einem Fenster* darstellend, die von Bartsch, App. 52 unter den unbekannten Rembrandt-artigen Blättern aufgeführt wird, von anderen — Huber und Nagler z. B. — aber unserem Maler zugeschrieben wird, habe ich in keinem der von mir besuchten Kabinette gesehen. Wenn es, wie von Vosmaer*) angegeben wird, 1654 datiert ist, dürfte es schon aus diesem Grund unmöglich ein Original von Lastman sein. Rovinski**) sagt von ihm, es habe gar keine Ähnlichkeit mit den anderen Stücken Lastmans.

Das von Vosmaer (u. a. wie Nagler, Huber, P. Yver, Kramm) unter Nr. 2 auf Seite 481 erwähnte Blatt *Une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'une voile* ist mir auch nicht bekannt geworden, sodaß ich über die Richtigkeit der Zuschreibung zu urteilen nicht in der Lage bin. Aller Voraussicht nach dürfte es aber auch nicht von Lastman sein.

Endlich ist noch eine Radierung mit *zwei Frauen, die ein Buch halten,* bisweilen als Arbeit Lastmans erwähnt worden, die zugleich aber auch als Arbeit von Jan Lievens***) oder Verbecq angesprochen wird†). Mit Lastman scheint mir dieselbe nichts zu tun zu haben.

Das Ergebnis dieser kurzen Betrachtung der mit dem Namen unserers Meisters in Verbindung gebrachten Radierungen konnte aus Mangel an gesichertem und beweiskräftigem Material leider nicht befriedigender sein. Jene Zuschreibungen beruhten sämtlich auf der

*) Seite 481.

**) Text, Nach Nr. 74 B.

***) Als Lievens liegt es z. B. im Berliner Kabinett aus.

†) Rovinski, Atlas Nr. 151.

Tradition. Nur bei dem zuerst behandelten Blatt *Juda und Thamar* konnten wir die Autorschaft Lastmans für die Vorlage zu der von J. van Noordt ausgeführten Radierung mit einiger Gewißheit annehmen. Dem zweiten Blatte gegenüber konnten wir uns, trotz der darauf befindlichen aber undeutlichen Bezeichnung, nur sehr skeptisch verhalten. Der Rest war entweder unmöglich mit dem Stil unseres Malers sowohl wie mit dem der beiden ersten Blätter in Einklang zu bringen bezw. nicht nachzuprüfen. Solange nicht gewichtige Beweise an die Stelle der bloßen Zuschreibungen treten, liegt kein Grund vor, diese Sachen dem Oeuvre Pieter Lastmans einzureihen. Die Frage, die sich uns in Anbetracht dieser Sachlage aufdrängt: hat denn Lastman überhaupt die Radiernadel gehandhabt, dürfte daher auch eher mit Nein als mit Ja zu beantworten sein. Damit braucht ja nicht gesagt zu sein, daß seine Schüler, Lievens und Rembrandt, nicht doch Gelegenheit hatten, in seinem Atelier zu radieren. Es läßt sich indessen nicht mehr genau feststellen, in welche Zeit die ersten Radierversuche dieser beiden Meister fallen, ob die gewiß frühen Blätter des Lievens — die dem Lastmanschen Stil besonders nahe stehen — bereits während seiner Lehrzeit bei Lastman entstanden sind oder später. Die Entstehungszeit alles dessen, was wir von Rembrandt an Radierungen besitzen, ist jedenfalls längere Zeit n a c h seiner kurzen Lehrzeit bei Lastman anzusetzen. Worauf sich F. Lippmanns Vermutung, daß wir bei Lastman die neue Weise der Licht- und Schattenbehandlung in der Radierung als wirklich vor Rembrandt liegend*) stützt, entzieht sich meiner sicheren Kenntnis. Wahrscheinlich dachte er an das Blatt *Juda und Thamar*, das — wenn wir mit Recht Jan van Noordt als Radierer annehmen — aber gewißlich n i c h t v o r Rembrandt entstanden sein wird. Jan van Noordt war ein zu unselbständiger Künstler, als daß er sich vor Rembrandt aus sich selbst heraus zu einer solchen Radierweise hätte aufschwingen können. Außerdem ist sie im Anschluß an das andere gesicherte und datierte Blatt Jan van Noordts nach P. Lastman wohl auch in die vierziger Jahre zu setzen. Merkwürdig ist, daß in van Noordts Gemälden keine Spur von Rembrandts Schule zu entdecken ist, während er sich sonst durchaus als Elektiker mit vlämischen Einflüssen zeigt, sodaß seine Werke bisweilen als

*) Der Kupferstich, Handbuch der königl. Museen zu Berlin, Seite 138.

Jacob Jordaens, J. B. Weenix und Bar. Graat gehen, oder aber sie erinnern an Berchem, Mommers, G. v. d. Eeckhout und Hobbema *).

Am unerklärlichsten nach all diesem ist aber endlich die von Bartsch**) zuerst gebrachte Notiz, wonach Lastman gegen 1626 kolorierte Kupferstiche herausgebracht habe. Nagler***) erzählt diese durch nichts bewiesene Geschichte, für die Bartsch auch keine Quelle angibt, wieder, und man kann noch in neueren Büchern, wie z. B. in dem von Henri Delaborde, „La Gravure", im Kapitel über den farbigen Kupferstich, dessen Erfindung das Verdienst des Frankfurter Leblond ist, unsern Maler erwähnt finden. Seine ersten Versuche dürften ebenso wie die wenig späteren des Vlamen [!] Seghers [gemeint ist natürlich der Holländer Hercules Segers] nicht ganz vergessen werden. Was Bartsch von Lastman über das Verfahren sagt, paßt für die Radierungen von Hercules Segers. Vielleicht, wahrscheinlich, liegt irgend eine Verwechslung oder sonst ein Versehen vor, wodurch der Name Lastmans in diesen Zusammenhang gebracht wurde. Für uns kann es nur sehr unwahrscheinlich bleiben, daß der Maler, von dem wir keine einzige wirklich authentische Originalradierung kennen, die ersten Versuche auf dem Gebiete des farbigen Kupferstiches unternommen habe, zumal auch hiervon nicht eine sichtbare Spur mehr zurückgeblieben ist†).

---

*) Vergl. C. Hofstede de Groot, Joan van Noordt in Oud-Holland, Bd. X (1892), Seite 210ff.

**) Anleitung zur Kupferstichkunst, 1821, Seite 25.

***) Künstlerlexikon (1839).

†) Die Verwirrung in dieser Frage wird noch dadurch beleuchtet, daß Kramm im Artikel Nicolas Lastman sagt: „L. Heller berichtet auch, daß er auch in Farben gedruckte Radierungen verfertigt haben soll." Heller sagt das nicht von Nicolas, sondern von Pieter Lastman (im Anschluß an Naglers Mitteilung). Le Blanc hat Lasman gelesen und hierzu einen besonderen Artikel geschrieben.

SCHLUSS

Pieter Lastman ist als typischer Vertreter einer neuen Richtung der Historienmalerei in Holland, die ihre erste Ausbildung in Amsterdam vor dem Auftreten Rembrandts in der holländischen Hauptstadt fand und die im XVI. Jahrhundert vorherrschende Kirchenmalerei großen Stiles ablöste, entwicklungsgeschichtlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Der Erfolg, den er und die mit ihm gleichstrebenden Maler wie z. B. die beiden Pijnas, Jan Tengnagel, Cl. Moeyaert u. a. zu ihrer Zeit mit ihren Werken beim Publikum hatten, gründete sich nun freilich weniger auf die künstlerischen Qualitäten ihrer Gemälde als vielmehr auf die vermeintliche historische Treue, die ihre Arbeiten auszeichnen sollte. Damit ist zugleich der Grund angedeutet, weshalb ihr Ruhm auch nur von geringer Dauer sein konnte. Denn die große „Sachkenntnis", die sie zu ihrer Zeit in ihren Werken zu entwickeln schienen, mußte sich mit dem weiteren Fortschreiten der Wissenschaft bald als ziemlich geringwertig erweisen. Die große Beliebtheit, deren sich die meisten Maler dieser Richtung bei ihren Zeitgenossen erfreuen durften, ist für uns vornehmlich aus den oft erstaunlich hohen Preisen, die damals für ihre Bilder bezahlt wurden, zu erkennen. Es liegen aber bei manchen auch darauf hindeutende literarische Notizen vor, die ausdrücklich von ihrem Ruhme sprechen. So auch bei Pieter Lastman. Freilich verdankt er dies zum großen Teil auch dem Umstande, daß er das Glück hatte, Rembrandt zum Schüler zu bekommen; denn die Gelegenheit, seiner rühmend zu gedenken — wenn auch meist nur kurz im Vorübergehen — bot sich für die alten Kunstschriftsteller ebenso wie für die neueren in den Biographien Rembrandts. Sonst wäre er vielleicht doch ebenso vergessen worden wie einmal schon seine Werke, deren Zahl jetzt, wo das Interesse für Rembrandt und

alles, was mit ihm in Beziehung steht, zu einer früher nie erreichten Höhe gewachsen ist, auch ständig größer wird. Wir wollen im folgenden die literarischen Nachrichten aus dem XVII. Jahrhundert, in denen von dem berühmten Pieter Lastman gesprochen wird, in chronologischer Reihenfolge aufführen.

1604 Carel van Mander ist der erste, der sich lobend über das Talent des noch jungen Malers äußerst und ihm gewissermaßen eine Zukunft voraussagt: „Pieter Lastman, daer goede hope toe is, wesende nu in Italie".

Um 1631 sagt Constantin Huygens in seiner Autobiographie*): „Quos historiographos pictores, nescio an parum proprie, nuncupare soleo, nec pauciores neque adeo minores Belgium meo saeculo edidit ut Petrum Isacium, Lastmanium, Pinassium, Amstelodamenses; tum Blommartium, Honthorstium, Bruggium, Baburium Ultrajectinos. Hagiensem Everardum Masium, Antuerpienses Snijderium, ζωographum (dies Wort ist im Text undeutlich geschrieben), Abrahamum Ianssenium, Dijckium, alios, plerosque summos artifices et mihi familiares nisi nomine tenùs non attingam, omnium..."**)

1641 J. Orlers nennt in seiner „Beschrijvinge der Stadt Leyden"***) Lastman einen „vermaerden (berühmten) schilder, woonende tot Amsterdamme".

Um 1646(?) ist Vondels bekannte und oben schon wiedergegebene Strophe auf das von Th. de Keyser gemalte Porträt Pieter Lastmans zu datieren.

Um 1648 Vondels Gedicht auf Lastmans Bild *Paulus und Barnabas in Lystra.*

In der „Stomme Poezy" faßt Vondel sein Urteil über Lastman dahin zusammen: „dat de ordonnantien van den Schilder Lastman aerdiglijk woelden, en gevoeglijk koppelden;

*) Vollständig herausgegeben von Dr. J. A. Worp in den „Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap", Bd. VIII (1897), Seite 1—122. Nur die die Künstler betreffenden Passagen in Oud-Holland, Bd. IX (1891), Seite 106—136.

**) Zu bemerken ist, daß er den Cornelis van Haarlem bereits nicht mehr für gut und dem Zeitgeschmack entsprechend hält.

***) Zweite Ausgabe, Leiden 1641, Seite 375.

dat zijn naakte Beelden wel geteekend, en de draperyen breed en vlak waaren geplooit, en de koleuren zuyverlijk vloeyden*)".

1657 J. Oudaens Gedicht auf Lastmans Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades.*

1675 Joachim Sandrart in der „Academia Todesca della .... Pictura**): „Er (Rembrandt) machte seinen Anfang zu Amsterdam bey dem berühmten Laszman..."

1678 endlich erwähnt S. van Hoogstraten in seiner „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst***) unter den vornehmsten Malern seines Jahrhunderts auch Lastman: „..... zoo zal ik eenige met naemen aenwijzen, die meest op't gros der konst en de edelste verkiezing hebben gezien. Als daer is geweest Strazio Voluto of Gilliam Fermout, Lastman, Mierevelt, Theodorus Babuere, Pieter Fransen de Grebber.... Pieter Leely,... Hondhorsd, Ravesteyn... Rembrandt... Jaques de Bakker, Govert Flink, Gerrit Douw, Stokkade, Jan Lievens, Mieris, Doudeins, de Baen..."

Als Ergänzung dieser Urteile mag dann eine Tabelle der noch bekannten Preise, die im Laufe der verschiedenen Zeiten für Bilder von Lastman bezahlt wurden, dienen. Die hösten Preise sind da 900 fl. (wahrscheinlich in der Mitte des XVII. Jahrhunderts für das *Orest und Pylades*-Bild), 470 fl. vor dem Jahre 1752 (wahrscheinlich aber auch noch in der Mitte des XVII. Jahrhunderts) für eine *Auferstehung Christi,* beide auf unbekannten Auktionen. Die nächsthöchsten Preise erziehlten 1702 auf der Versteigerung des Nachlasses von Jan Six die beiden berühmten Gemälde *Paulus und Barnabas in Lystra* und *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* mit 230 fl. und 200 fl. Im Übrigen ist der Durchschnittspreis nach dem vorliegenden Material im XVII. Jahrhundert etwa 46 fl. ohne Einrechnung der beiden oben angeführten hohen Preise, mit ihnen etwa 130 fl.; in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunders etwa 60 fl., in der zweiten Hälfte dagegen nur etwa 18 fl. In der ersten Hälfte des XIX. Jahr-

*) Zitiert von Houbraken, 2. Aufl., 1753, Bd. I. Seite 98; von Campo Weyerman Bd. I, Seite 358 nachgeschrieben.

**) Nürnberg, 1675, XXII. Kapitel, Seite 326a.

***) Rotterdam, 1678, Seite 257.

hunderts sinkt der Durchschnittspreis in Holland auf 12 fl. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, eigentlich erst seit den 70er Jahren, stellt er sich dann (für die in Holland verkauften Bilder) auf 328 fl. Diese Durchschnittssumme vergrößert sich noch bedeutend, fast um das doppelte, wenn man auch die außerhalb Hollands versteigerten Gemälde berücksichtigt. Wir rechnen dabei die Mark zu 60 cts. und den Frank zu 50 cts. Der Durchschnittspreis pro Bild beläuft sich dann auf rund 600 fl., ein Zeichen, wie überhaupt die Gemäldepreise in unserer Zeit auf eine riesige Höhe getrieben sind, die eigentlich in keinem Verhältnis zu früher steht, auch wenn man bedenkt, daß der Geldwert früher viel größer war wie heute. Ein Gulden im XVII. Jahrhundert hatte den Wert von ungefähr 2,50 fl. heutiger Währung. Es spiegelt sich somit auch in diesen nackten Zahlen das Bild der Wertschätzung Lastmans im Laufe der Jahrhunderte deutlich wider. Es entspricht im großen und ganzen demjenigen, das wir uns auch sonst davon gemacht haben.

Tabelle

Die in Klammern hinter die Preise gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Nummern unseres Verzeichnisses der Gemälde Pieter Lastmans.

	1600	1700	1800
0			6 fl. (93).
1			10 fl. (34); 25 £ 14 s. 6 d (115).
2		230 fl. (88); 200 fl. (98).	
3			
4			
5		43.15 fl. (67c).	13 fl. (98); 60 fl. (110).
6			5 fl. (9); 11 fl. (26).
7			
8			
9			
10			1 fl. (18).
11			
12		160 fl. (60); 69 fl. (67e).	4 fl. (46a).
13			
14			
15			
16			
17	5 fl. (135).	3.15 fl. (107).	
18			14.10 fl. (116).
19			
20		50 fl. (81).	
21			
22			

	1600	1700	1800
23			
24			
25	36.10 fl. (135a).		
26			
27			
28			
29		50 fl. (146).	
30		55 fl. (68).	
31		32 fl. (28); 24 fl. (56a).	3 fl. (15); 10 fl. (111).
32			2.75 fl. (111a).
33		1.10 fl. (70a).	16.15 fl. (78a).
34		9.10 fl. (23a); 18 fl. (37); 24 fl. (56a).	
35		2.15 fl. (22).	
36		62 fl. (108).	
37			
38			
39			
40		22.5 fl. (69).	12 fl. (78a).
41			
42			
43			
44	100 fl. (78). 150 fl. (87a).		
45			
46			
47			
48			
49			
50			
51			
52			
53			
54			
55	12 fl. (143).		
56		5 fl. (114a).	11 fl. (83a).
57	42 fl. (123a).	23.10 fl. (114b).	
58			
59			
60			
61			
62		4.12 fl. (1).	
63			
64		8 fl. (126).	
65		60 fl. (88).	
66		8.10 fl. (16).	
67		49 fl. (82).	
68			
69			
70	2.12 fl. (145).	81 fl. (88).	
71		8.10 fl. (99).	
72		51 fl. (88); 4 fl. (147).	
73		6 fl. (10); 12.10 fl. (89); 5.5 fl. (90); 9 fl. (91); 8 fl. (97).	

	1600	1700	1800
74			
75		1.15 fl. (134); 4.5 fl. (135); 2.15 fl. (136).	300 fl. (67).
76	0.10 fl. (12a).		
77			
78			
79		71 fl. (20); 10.10 fl. (46a).	
80			
81			
82		12.10 fl. (45a).	
83			
84	150 fl. (114).		
85		12.8 fl. (109).	
86		9.10 fl. (12b).	
87			
88		40 fl. (75); 6 fl. (92).	3820 ℳ (38).
89	100 fl. (125 u. 145a).		900 fl. (64).
90			260 ℳ (23a).
91			20 fl. (54).
92		10 fl. (42).	180 frcs. (11); 2090 ℳ (102).
93	20 fl. (49b); 61.10 fl. (86a).		
94			
95	1.15 fl. (74b); 10 fl. (80a).		
96		2.10 fl. (31).	250 frcs. (11).
97	56 fl. (17); 84 fl. (53 u. 56).		
98			
99		6.5 fl. (34); 9.5 fl. (97a).	
1900			410 (fl. 48).

Man sollte annehmen, daß ein Maler von dem Rufe Lastmans großen Zulauf von Schülern gehabt haben müsse. Aber es entzieht sich das unserer sicheren Beurteilung, da man nicht weiß, ob Lastman viele Schüler annahm oder nicht. Jedenfalls sind uns als wirkliche Schüler Lastmans literarisch nur vier Maler überliefert: Pieter Pietersz Nedek, Jan Albert Rootius, Jan Lievens und Rembrandt.

Von Pieter Pietersz Nedek, einem aus Amsterdam gebürtigen Landschaftsmaler, der nach Houbraken*) um 1616 geboren und angeblich 70jährig um 1686 unverheiratet starb, sind leider keine Werke mehr erhalten (bezw. bekannt). Es läßt sich also auch nicht mehr feststellen, in wie weit seine Kunst von Lastman beeinflußt worden ist, ja ob das überhaupt der Fall war.

Aus den noch erhaltenen Werken des Jan Albertsz Rootius oder Roodtseus, eines in Hoorn um 1615 geborenen Porträt-

*) Groote Schouburgh, Bd. II, Seite 27.

und Stillebenmalers, der auch in Hoorn um 1674 starb, würde man nicht erkennen können, daß er der Schüler Lastmans gewesen ist.*)

Auch Jan Lievens, der dritte und nach Rembrandt berühmteste Schüler unseres Malers, verrät in seinen Gemälden wie in der größten Zahl seiner Radierungen nicht die Schule Lastmans, die er einige Jahre vor Rembrandt, etwa 1617—1619, zwei Jahre lang durchmachte. Nur einige wenige frühe Arbeiten lassen Einflüsse seines Lehrers erkennen. So sind ganz in Lastman'schem Geiste zwei Radierungen gehalten, die daher wohl auch vor seinen Reisen und vor der Zeit, wo er unter Rembrandts Einfluß steht, entstanden sein werden. Das eine Blatt (B. 4, Rovinski 44) stellt den jugendlichen *Apostel Johannes* dar, in einer Landschaft kniend mit einem großen Buch und nach oben blickend, links der Adler (der aber sehr wenig einem solchen gleicht) und darüber Schreibgerät. Man ist fast versucht, diese Figur derjenigen des lockigen Jünglings auf Lastmans Münchener Bilde z. B. (*Taufe des Kämmerers* von 1619) gegenüberzustellen, so sehr erinnert er in Haltung, Typus und Auffassung an diese Figur. Das Modell wurde von Lastman sehr häufig benutzt, und es wäre somit denkbar, daß die genannte Radierung auf eine Studienzeichnung des Lievens im Atelier Lastmans zurückginge — wobei unentschieden bleiben mag, ob die Ausführung der Radierung selbst auch auf Lievens zurückgeht (oder wie von Wurzbach annimmt, auf La Hire). Die Stellung des Folianten auf dem Oberschenkel des rechten Beines ist auch verwandt mit der auf dem Einsiedlerbild von 1611 in Brüssel bei Baron L. Janssen.

Die gleiche Lastmanartige Auffassungsweise zeigt das I L fec bezeichnete Blatt B. 9, der sogenannte *kniende Mann* oder das *Opfer Gedeons***), das genau dieselbe Hand des Radierers wie das vorige verrät. Der Gesichtstypus des Mannes erinnert etwas an den des Mohrenkämmerers auf Lastmans Gemälde in Karlsruhe.

---

*) Porträts von Rootius im Rijksmuseum in Amsterdam (Nrn. 2057 von 1661, 2058 von 1652), in Hoorn (drei große Schützenstücke) und auf den Auktionen Freund 1906, Wedewer 1899, W. Dahl 1905. Nach von Wurzbach war ein Hauptwerk 1894 in der Sammlung Quarin Willemis in Utrecht; ein Porträt der Elisabeth Wyba, bez. und 1646 datiert. Ein Stilleben in Amsterdam (Nr. 2059), bezeichnet, aber ohne Vornamen, wird ihm dort nur frageweise zugeschrieben.

**) Die richtige Deutung Blattes ist die: I. Mose, 28,8, Jakob salbt den Stein, auf dem er geruht. (Nach einer freundl. Mitteilung von Herrn Burchardt).

Zu Lievens' anderen Blättern wie B. 5, der *heilige Hieronymus,* B. 6, der *heilige Franziskus in der Grotte,* ist anzumerken, daß Lastman solche Bilder auch gemalt hat, und daß in seinem Inventar zwei Gemälde seiner Hand, die den heiligen Franziskus darstellen, aufgeführt werden.

Auch die Zeichnung in Dresden *Merkur und Argos* (abgebildet bei Wörmann, Handzeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett Nr. 257), sowie die danach gefertigte Radierung B. 10 ist ziemlich Lastmanartig.

Und ebenso müssen zwei Lievens'sche Kompositionen, die uns in Radierungen von J. van Vliet erhalten sind, unter die Werke gerechnet werden, die noch stark unter dem Einflusse Lastmans stehen. Der Umstand, daß sie von van Vliet radiert wurden, weist ja auch auf ihre frühe Entstehungszeit hin. Es sind die beiden in der rohen Auffassung weit über Lastman noch hinausgehenden Blätter *Isaak und Esau,* B. 2, und *Susanna und die beiden Alten,* B. 3.

Im Übrigen weicht diese Nachwirkung Lastmans bald dem Einflusse Rembrandts, um nach auch nicht langer Dauer dem vlämischen, mehr akademischen Platz zu machen. (Lievens lebte von 1634—1643 in Antwerpen).

Für die Beziehungen Rembrandts zu seinem Lehrer Lastman, d. h. für die in den Werken des ersteren noch sichtbaren Nachwirkungen der halbjährigen Studienzeit im Atelier Lastmans ließen sich bis vor kurzem nur Hinweise auf die Uebermittelung einer Reihe von Kompositionsarten, von gewissen Sujets und Motiven durch den Lehrer geben. Erst in den letzten Jahren konnten durch die Auffindung zweier Gemälde von Lastman zwei Zeichnungen Rembrandts als direkte Kopien nach diesen Bildern erkannt werden. Daraus ergaben sich dann eine Reihe interessanter Folgerungen für die Entstehungsgeschichte einiger Gemälde Rembrandts, die uns zeigen, daß Rembrandt seinen einstigen Lehrer sehr wohl zu schätzen wußte, daß er dessen Kunst gewiß viel höher bewertete, als es unserem modernen Empfinden richtig scheinen will. Die eingehende Besprechung aller dieser auf Rembrandts Beziehungen zu Lastman abzielenden Fragen würde den Rahmen dieses Schlußkapitels unserer Monographie über Pieter Lastman sprengen. Wir werden sie daher im Anhang für sich allein behandeln.

Hier wollen wir zum Schluß nur noch einen kurzen Blick auf jüngere Zeitgenossen Lastmans werfen, auf welche dieser, ohne daß sie direkt seine Schüler gewesen wären, doch einen gewissen Einfluß ausgeübt hat. Eigentlich kommt da nur Claes Cornelisz Moeyaert in Betracht, der aber nur mit einem Teile seiner Werke der vor-Rembrandtischen Gruppe von Historienmalern angehört. Von der ganzen, um Lastman zu ordnenden Gruppe ist er der vielseitigste und in zahlreichen Werken auch künstlerisch höchststehende. Er ging wie Lastman zunächst in Italien von Elsheimer aus (den er freilich nicht mehr am Leben traf, da Elsheimer nach den neuesten Forschungen von Dr. Fr. Noak in Rom bereits am 11. Dezember 1610 gestorben ist*)), wofür der beste Beweis das Bildchen in Dresden *Joseph im Brunnen* ist, das lange Jahre für ein besonders gutes Werk Elsheimers gehalten wurde, bis es nach dem Dresdener Galeriekatalog von 1906 auf Grund von Zweifeln, die Weizsäcker ausgesprochen hat, neuerlich geprüft und als Moeyaert anerkannt wurde. Bei dem Bilde *Merkur der Herse erscheinend* vom Jahre 1624 im Haag, diente ihm nach Bode**) Elsheimers „köstliche Darstellung des gleichen Gegenstandes in den Uffizien als Vorbild".

Lastman am nächsten steht das Bild *Odysseus und Nausikaa* in Berlin im Vorrat (Nr. 344).

An Lastman läßt des Gegenstandes wegen auch die Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* denken. Aber Moeyaert verfügt doch über genügend persönlichen Stil und weiter über ein leichteres eigenes Entwicklungsvermögen, sodaß wir ihn bald aus diesem vor-Rembrandtischen Kreis herauswachsen sehen. Sein umfangreiches „Werk" werde ich später einmal zusammenstellen und auf Grund davon seine Entwicklung darzulegen versuchen.

Bei den anderen zu dieser Gruppe gehörenden Malern, die mit Lastman annähernd gleichaltrig sind, den beiden Pijnas, Jan Tengnagel***),

---

*) Kölnische Zeitung, 1906, Nr. 1086. Berliner Katalog (Kaiser Friedrich-Museum), 1906, Nachtrag.

**) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. I, Seite 75.

***) Von ihm kann ich vorläufig nur noch zwei Historienbilder nachweisen; das eine von 1612 in der Sammlung Delaroff in St. Petersburg, das andere von 1616 in der Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen. Ein großes Schützenstück von 1613 befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam (Nr. 2291).

in gewissem Sinne auch M. van Uytenbroeck und Pieter Potter, kann man schon nicht mehr gut von einem Einfluß Lastmans sprechen. Sie sind unter ähnlichen Bedingungen künstlerisch herangewachsen und verfolgen in gleicher künstlerischer Art dieselben Ziele.

Nach Rembrandts Erscheinen verblaßte der Ruhm all dieser Künstler schnell.

ANHANG

Die Beziehungen Rembrandts zu seinem Lehrer Pieter Lastman

Bei der Behandlung der Frage, in wie weit Pieter Lastman einen Einfluß auf die Maler seiner Zeit gewonnen hat, konzentriert sich das Hauptinteresse naturgemäß auf das Verhältnis Lastmans zu seinem Schüler Rembrandt: Was konnte Rembrandt in den sechs Monaten, die er im Atelier Lastmans verbrachte, lernen? Hat Lastman irgend welchen wesentlichen Einfluß auf seinen großen Schüler ausgeübt, und war dieser Einfluß dann von nachhaltiger Wirkung und Dauer?

Auf den ersten Blick will es so scheinen, als könnte angesichts zweier Maler von künstlerisch so verschiedenem Range von irgendwelcher fördernden Einwirkung von Seiten Lastmans kaum die Rede sein. Man hatte, wie wir oben schon sahen, auch dazu geneigt, diesen Einfluß auf ein paar Äußerlichkeiten herabzudrücken und im übrigen gegen Ende von Lastmans Laufbahn noch eine rückwirkende Beeinflussung Rembrandts auf den einstigen Lehrer zu konstruieren. Das geschah freilich zu Unrecht auf Grund eines Bildes, das aus dem „Werke“ Lastmans auszuscheiden ist, und weiter infolge der falschen Lesung der Jahreszahl auf dem Haager Bild der *Auferweckung des Lazarus.* Ja es ist merkwürdig, daß überhaupt kein einziges Moment vorliegt, das darüber Aufschluß gibt, wie sich nun eigentlich der einstige Lehrer seinem berühmt werdenden Schüler gegenüber verhielt, wie er über dessen Weiterentwicklung dachte. Gewiß liegt das mit daran, daß Lastman doch nur eine sehr kurze Zeit Rembrandts Tätigkeit in Amsterdam und den beginnenden Ruhm des jungen Künstlers verfolgen konnte, da er bereits Anfang April des Jahres 1633 starb.

Im Gegensatz hierzu, und für uns eigentlich zunächst nur schwer verständlich, steht die Tatsache, daß Rembrandt seinem einstigen Lehrer, dem „Künstler“ Lastman, scheinbar stets, noch lange bis nach dessen Tode, ein gutes Andenken bewahrt hat. Dafür sprechen einmal das Inventar Rembrandts von 1656 und noch deutlicher eine Reihe von „Entlehnungen“ Rembrandts von Lastman, die in den letzten Jahren nachgewiesen werden konnten. Immerhin bleibt es für uns heute Lebende nicht leicht begreiflich, daß ein Künstler wie Rembrandt überhaupt auf Lastman als „Vorbild“, von den sich etwas lernen ließ, zurückgreifen konnte. Denn „Lastmans nüchterne Phantasie, seine bestimmte trockene Art des Vortrages, sein falsches Pathos entsprechen unserer künstlerischen Empfindung so wenig, daß man den Künstler meist nur noch als den Lehrer Rembrandts erwähnt; und auch als solchem pflegt man ihm wenig Ehre zu geben. . . .“*).

Unsere Aufgabe in diesem Abschnitte soll die sein, den Beziehungen Rembrandts zu Lastman näher nachzugehen. Dabei werden wir uns hüten müssen, in solchen Fällen, wo es sich nur um stilistische Übereinstimmungen allgemeiner Natur handelt, im Feststellen von „Entlehnungen“ und Einflüssen zu kleinlich zu sein. Da werden wir uns auf eine Auswahl besonders charakteristicherBelege aus Rembrandts Werken beschränken — denn wir dürfen in der Beziehung Lastman nicht so sehr persönlich als „Vorbild“ für Rembrandt ansehen, als vielmehr jene ganze Richtung der Historienmalerei im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts in Amsterdam, als deren Hauptvertreter freilich Pieter Lastman gelten kann.

Früher hat man sich bei der Besprechung der in Rembrandts Werken noch sichtbaren Nachwirkungen der halbjährigen Studienzeit im Atelier Lastmans mit dem Hinweis auf die Übermittlung einer Reihe von Kompositionsschemen, von gewissen Sujets und Motiven durch den Lehrer, auf das Vorkommen von großen lattichartigen Blattpflanzen, auf die häufige Verwendung orientalisierender Gewänder, vermischt mit mancherlei antiken und modernen Elementen, auf das bunte, etwas harte Kolorit und dergl. begnügen müssen. Erst die letzten Jahre haben auch einige sehr interessante Belege

---

*) W. Bode in den Amtlichen Berichten aus den kgl. Kunstsammlungen, 1908, Seite 58.

ein direktes Zurückgreifen Rembrandts auf seinen ehemaligen Lehrer zu Tage gefördert. Mit diesen wollen wir uns hier vornehmlich beschäftigen.

Die erste derartige nachweisbare direkte Beziehung Rembrandts zu Lastman stellte Prof. Dr. W. Martin fest. Er erkannte als erster, daß die im Besitz von Léon Bonnat befindliche (29,5 : 44,3 cm) große Rötelzeichnung: Hofstede de Groot Nr. 671 eine Nachzeichnung eines Lastmanschen Gemäldes durch Rembrandt ist. Sie wird bei Hofstede de Groot*) beschrieben als: *Große Opferszene* [Jephta und seine Tochter?]. Im Vordergrunde rechts Priester und Anbetende, von denen mehrere Schwerter tragen. Im Hintergrund eine Stadt." Als diese Zeichnung 1906 zur Rembrandtausstellung nach Leiden kam, wies Martin darauf hin**), daß die Darstellung als *Paulus und Barnabas in Lystra* zu deuten sei, und daß es sich um eine Kopie des 1614 datierten Oelgemäldes gleichen Gegenstandes von Pieter Lastman im Besitze des Grafen Stetzki auf Schloß Romanow handelt***). Rembrandt hat hier in der Tat jenes einst hochberühmte, von Vondel besungene Gemälde abgezeichnet und zwar — nach dem Stil des Blattes zu urteilen — im Anfang der dreißiger Jahre. In welcher Absicht das geschah? Aller Wahrscheinlichkeit nach, um diese Zeichnung als Kompositionsvorbild für ein eigenes Gemälde zu verwenden. Dabei mag zunächst dahingestellt bleiben, ob auch für eine Darstellung von Paulus und Barnabas in Lystra, oder für eine andere. Zu diesem Schlusse berechtigen uns einmal die zahlreichen sogenannten „Entlehnungen" Rembrandts aus den Werken verschiedener anderer Meister†), die Rembrandt fast sämtlich später in eigenen Arbeiten verwertet hat — natürlich in selbstständiger und persönlicher Verarbeitung. Dann aber ergibt auch die Vergleichung dieser Rembrandt'schen Nachzeichnung mit dem Originalgemälde die Zulässigkeit einer solchen Annahme. Denn aus

---

*) Dr. C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Uitgegeven door Teylers Tweede Genootschap. Haarlem, 1906.

**) Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, Bd. VII (1906), Seite 187.

***) Dies Bild war 1902 zeitweise in der Königl. Gemäldegalerie im Haag ausgestellt und aus diesem Anlaß von Martin im Bulletin v. d. Ned. Oudhk. Bond, Bd. III, Seite 263 ff., besprochen worden.

†) Zum ersten Male von Dr. C. Hofstede de Groot zusammengestellt im preußischen Jahrbuch, 1894.

verschiedenen kleinen Abänderungen, die Rembrandt vornahm, können wir erkennen, daß es diesem nicht so sehr darauf ankam, sich von Lastmans Bild als solchem eine genaue Skizze aufzubewahren — dann hätte er sich gewiß ein wenig mehr Zeit zu einer ausgeführteren Zeichnung genommen. Vielmehr interessierte ihn die Komposition des Lastman'schen Gemäldes, und ihretwegen machte er sich jene Rötelskizze. Im Hinblick auf die beabsichtigte spätere eigene Verwendung der Komposition sind dann die kleinen, aber doch nicht unwesentlichen Veränderungen, die er schon bei der ersten flüchtigen Abschrift anbrachte, ganz erklärlich. Sie sind gegenüber dem Gemälde Lastmans zugleich Verbesserungen.

Zunächst hat Rembrandt die Armhaltungen der beiden Apostel verändert. Bei ihm streckt der vordere (Paulus) die beiden Arme vor, während der rechts mehr zurückstehende Barnabas sie vor der Brust zu halten scheint. Bei Lastman ist es umgekehrt. Offenbar wollte Rembrandt bei diesem Apostel erstens die Verdeckung des Kopfes durch seinen rechten Arm vermeiden, und zweitens die sich scharf vom hellen Himmel abhebenden Arme und Hände, die direkt unschön wirken, wegbringen. Vielleicht in gleicher Absicht, um die starke Silhouettenwirkung vor dem hellen Himmel zu vermeiden, brachte er rechts von der hinter Paulus befindlichen Säule Laubwerk an, vor dem dieser nun steht. Eine auch inhaltliche Verbesserung ist ferner darin zu erblicken, daß auf der Zeichnung der links vor dem Postament stehende Mann, der von den Aposteln soeben geheilte Lahme, nicht wie bei Lastman beide Arme gesenkt hat, sondern den linken Arm beugt und mit der Hand zu den Aposteln emporweist. Deutlicher wird dadurch seine Handlung: er erzählt — nicht dem Beschauer, sondern dem ganz links stehenden Orientalen — das Wunder, das jene Leute dort oben auf dem Postament an ihm eben vollbracht haben. Es genügt, daß er mit einer Hand auf die am Boden liegenden Krücken weist. Gleichzeitig ist so der Zusammenhang dieser bei Lastman ganz für sich dastehenden Gruppe mit den beiden Aposteln durch eine bloße Handbewegung ungezwungen, natürlich und deutlich hergestellt.

Man vergleiche nun weiter. Dadurch, daß der rechts am Postament stehende Priester ein wenig mehr nach rechts und etwas mehr zurück gerückt ist, ist wieder ein gut Teil mehr Klarheit ins

Bild gekommen. Man sieht jetzt deutlich die Ecke des Postaments, auf dem die Apostel stehen. Dann hat Rembrandt weiter die vordere Begrenzungslinie der Figuren gleichmäßig parallel dem unteren Bildrande verlaufen lassen, wodurch für den Beschauer die Empfindung, einen geschlossenen Zug vor Augen zu haben, wesentlich verstärkt wird. Überhaupt wirkt in Rembrandts flüchtiger Skizze der von rechts herankommende Zug viel einheitlicher und geschlossener als bei Lastman. Es ist Bewegung in ihm, wo Lastman nur zusammengestellte posierende Modellfiguren gibt. Rembrandt bringt Leben in das Ganze. Und noch eins scheint mir wesentlich für die Wirkung der großen Länge des Zuges: Rembrandt überschneidet ihn rechts, wo er sich in großem Bogen umwendet, fast in seiner ganzen Breite. Nur eine Figur des Gliedes läßt er noch sehen. Lastman gibt auch hier den Zug so gut wie in seiner ganzen Breite. So wird der Bogen, den er beschreibt, viel kleiner; kleiner auch der Raum, den der Zug durchschreitet. Das sind alles gewiß nicht geringwertige Verbesserungen, die durch scheinbar unwesentliche Veränderungen bewerkstelligt wurden.

Von den beiden Erklärungen, die Martin für diese Veränderungen gibt, wird hierdurch die erste ziemlich wahrscheinlich gemacht, daß nämlich Rembrandt das Bild in der Absicht kopierte, bei späterer Gelegenheit dasselbe Thema einmal zu behandeln und dann die Lastmansche Komposition zu verwerten. — Der zweiten, von Martin als wahrscheinlicher angenommenen Möglichkeit vermag ich nicht so ohne weiteres zuzustimmen: „daß Rembrandt wahrscheinlich, als Lastman 1633 gestorben war, dessen Meisterwerk wiedergesehen hat — vielleicht, als es öffentlich verkauft wurde —, und daß er dann, sei es aus dem Kopf, sei es flüchtig aus der Ferne, diese Skizze machte." „Das würde," nach Martin, „das Verhältnis zwischen Gemälde und Zeichnung völlig erklären, würde die Verwechslung der Apostelhaltungen, die verschiedene Lage der Krücken, das starke Markieren des weißen Stieres im Hintergrund und andere Kleinigkeiten deutlich machen." Hiergegen ist einzuwenden, daß der Stier bei Lastman noch viel stärker markiert zu sein scheint als bei Rembrandt; die Veränderung der Apostelhaltungen kann ich mir aber nicht so als Gedächtnisfehler, oder weil er sie aus der Ferne nicht deutlich genug sah — er sah doch andere Kleinigkeiten richtig! — erklären, denn die sind auf Lastmans Bild doch zu deutlich. Außer-

dem wäre es Rembrandt wohl gewiß möglich gewesen, das Bild auch aus der Nähe nochmals anzusehen. Die Krücken des Geheilten liegen allerdings verschieden, doch dürfte Rembrandt ihnen als für die Komposition unwichtigen Nebensachen — wie überhaupt auch die am Boden verstreuten Blumen u. s. w. ganz summarisch behandelt sind — keinen Wert beigelegt haben. Nicht denken hann ich mir aber, daß er die Skizze aus dem Kopfe angefertigt habe; denn dazu stimmt sie doch wieder zu genau mit dem Gemälde überein, gerade auch in unwesentlichen Kleinigkeiten. Ich glaube bestimmt, daß die angeführten Abänderungen von Rembrandt bewußt und in der oben angegebenen Absicht vorgenommen wurden.

Die handschriftliche Notiz unten endlich, die Martin „en vooruyt is een jonck kint“ wohl richtig ließt, deutet eher darauf hin, daß Rembrandt beim Zeichnen das Gemälde selbst vor sich hatte, und daß er zur Korrektur der als „junges Kind“ nicht ganz deutlich herausgekommenen Figur vorn in der Mitte (vooruyt), nicht links h i n t e r dem geheilten Lahmen, wie Martin meint, darunter schrieb. Wenn, wie Martin möglich sein läßt, Rembrandt wahrscheinlich nach dem Tode Lastmans, etwa bei einer öffentlichen Versteigerung, dessen Meisterwerk gesehen hat, so ist dazu zu bemerken, daß die „schilderij van Paulo en Barnabé“, die ohne Angabe des Malers in dem von Lastman selbst nicht lange vor seinem Tode veranlaßten Inventar vom Juli 1632 aufgeführt wird (Nr. 49 unserer Zählung) nicht unbedingt jenes von Rembrandt kopierte Gemälde zu sein braucht. Aber wenn auch: es fand gleich nach Lastmans Tod keine Auktion seines Nachlasses statt und meines Wissens auch später nicht. Es müßte also eine andere Versteigerung um 1630/33 gewesen sein, auf der Rembrandt es gesehen und nach- gezeichnet haben kann.

Wir fragen nun nicht ohne Berechtigung, ob es ein Gemälde oder eine Radierung von Rembrandt gibt, wo wir diese Nachzeichnung nach Lastmans berühmtem Bild bewußt als Studie verwertet wiederfinden können. Ein Gemälde von Rembrandt mit einer Darstellung von Paulus und Barnabas in Lystra gibt es nicht mehr, auch keine Radierung. Aber die Skizze wurde nach der Ansicht von Frau J. Goekoop-de Jongh die „Grundlage für das Grisaillebild der *Predigt Johannis des Täufers* in Berlin (aus der Zeit um 1635) *),

*) Bulletin v. d. Ned. Oudhk. Bond. Bd. VIII, Seite 40 ff.

wenn Rembrandt auch in der Wahl des Thomas ganz er selber blieb."
Frau Goekoop beweist ihre Ansicht mit folgenden Sätzen:

„Nach (Lastmans) Vorbild ließ Rembrandt die Aufstellung sich in die Breite ausdehnen, setzte er die Hauptfigur hoch in eine Ecke."

„In der Nachfolge an ihn (Lastman) entstand die Haltung von Johannes dem Täufer, wie er sich mit ausgestrektem Arm zu der Menge beugt."

„So (in Nachfolge an Lastman entstand) die Abrundung des Hintergrundes hinter ihm (Johannes) durch eine massive Festheit, um seiner Silhouette mehr Relief zu geben."

„So die sich vorlehnende Halbfigur des zuhörenden Mannes hinter dem Kopf von Johannes . . ."

„So das Freilassen von Raum dicht vor den Füßen des Täufers, um seine ganze Gestalt sehen zu lassen, das Stützen der Hauptfigur durch zwei vertikale Linien an beiden Seiten — hier die Gruppe der drei Priester an der einen Seite, die dunkle Masse der im Schatten stehenden Personen an der andern."

„So die Bewegung der Menge, die von dem erhöhten Punkt zur Ebene kommt."

„So der Bau der Landschaft mit dem Tal zwischen beiden Hügeln und der Stadt mit dem breit abgeschnittenen Turm im Hintergrund."

„So das scharfe „uitsteken" (Betonen) der vertikalen Linie in der Breite des Ganzen — hier Kaisersäule an Stelle des Obelisken".

Nicht allen diesen von Frau Goekoop angeführten Gründen wird man ohne weiteres voll beipflichten können, sondern nur wenigen, und selbst diese scheinen nicht prägnant und speziell genug, um eine so starke Beeinflussung Rembrandts durch jenes Bild von Lastman als so sicher hinzustellen, wie es Frau Goekoop-de Jongh tut. Sie gesteht nachher auch schließlich selber, daß das Besondere von Rembrandts „Bearbeitung" das sei, „daß er die eigentliche Bewegung zum Stillstand brachte, indem er der Menge im Vordergrund eine sitzende und zuhörende Haltung gab und die noch Herankommenden in Schatten hüllte". Die von Rembrandt gewählte Komposition ergibt sich nun aber eigentlich zu leicht aus dem auch von anderen Malern schon häufig behandelten Thema selbst, als daß man ein Zurückgehen auf eine Komposition, die er, wie wir auf

Grund unserer eigenen Betrachtung der Zeichnung annahmen, nicht zum wenigsten gerade der Bewegung des Zuges wegen sich in der Skizze notiert hat, für sehr wahrscheinlich halten sollte bei einer Darstellung, wo die Volksmassen gar nicht in der Bewegung zu geben sind. Es mag zugegeben werden, daß gewisse allgemeine, mehr zufällige Beziehungen — wie bei vielen anderen Rembrandt'schen Kompositionen — vorhanden sind. Und so glaubte auch Prof. Martin die von Frau Goekop-de Jongh vertretene Ansicht in diesem Sinne einschränken, d. h. nur verallgemeinert gelten lassen zu müssen. Er fand damit aber Widerspruch bei Prof. Dr. Jhr. Six, der Frau Goekop-de Jonghs Argumenten beipflichtete und das, was sie von dem Gegenstand nach seiner Ansicht noch nicht erschöpfend behandelt hatte, nachtrug*). Prof. Dr. Jhr. Six wies auf die Geschichte jener aus „negen (neun) lapjes doek“ zusammengesetzten Grisaille hin, daß um dieselbe rings herum von Rembrandt selber später ein großes Stück angesetzt worden sei, und erörterte dann die Frage, wann Rembrandt diese Vergrößerung vorgenommen habe: ob wenig später nach Entstehung des ursprünglichen Mittelstückes, oder später um 1656. Dies Datum sucht Jhr. Six dann zu beweisen. Diese Fragen gehören aber nicht mehr in den Rahmen unserer Betrachtungen. Wir wollen nur auf die Punkte eingehen, die sich bei den Ausführungen von Jhr. Six mit der Beziehung der beiden Bilder zu einander befassen. „Six [der spätere Bürgermeister von Amsterdam, Rembrandts Freund] hat 1656 von Rembrandt die Grisaille von 1638**), eine Erinnerung [Rembrandts] an sein [Six] eigenes Stück von Lastman***), kaufen wollen. Als nun Rembrandt seine eigene Arbeit wieder ansah, hat er das Vorhandene erneuert und sich auch das Recht vorbehalten, danach eine Radierung zu machen, die aber nicht zur Ausführung kam . . .“. Rembrandt hat außer den Zusätzen im Vordergrund „auch das Zuströmen von allen Völkern zu der Heilslehre besser herauskommen lassen“. „In dem ursprünglichen Stück von 1638 ist ebenso wie bei Lastman die Darstellung noch eng vom Rahmen umschlossen. Oben wird der Obelisk bis zu dem Rand ge-

*) Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, Bd. VIII (1907), Seite 141 ff.

**) Nach Bode und Valentiner ist sie 1635/36 zu datieren.

***) Lastmans Paulus und Barnabas-Gemälde befand sich bereits 1648 im Besitz von Jan Six.

gangen sein, der Kopf, der jetzt darauf steht, hat, so meine ich [Jhr. Six] später die Spitze ersetzt und wird anders auch gerade bis zum Rahmen gekommen sein. Rechts schloß die Gruppe hinter Johannes die Darstellung ab. In die Ecke links paßt ganz die sitzende Frau, über der noch eine halbe Figur eine kräftige Begrenzung fortsetzte. Wie es mit den Schriftgelehrten in der Mitte der Leinwand steht, kann ich [Jhr. Six] ohne nähere Untersuchung des Stückes nicht sicher sagen. Sie stehen jetzt mit den Füßen auf dem untersten Streifen und auf der schönen Photogravüre, die ich [Jhr. Six] vor mir liegen habe, scheinen wenigstens die zwei vordersten eine spätere Hand zu verraten. Die Gruppe fehlt auch bei Lastman." *) Im Verfolg seines Aufsatzes kommt Jhr. Six noch weiter auf die Nachtwachefrage zu sprechen und in Verbindung hiermit auf die lebensgroße eigenhändige Wiederholung der Figuren von Christus als Gärtner mit Maria Magdalena (jetzt im Rijksmuseum) nach einer im Besitz von Herrn Carl Hausmann in Pyrmont befindlichen Landschaft mit dem angeblich von Rubens hineingemalten „Noli me tangere".**)

Auf diesen Aufsatz von Jhr. Six hin stellte Prof. Martin die Frage: sind denn wirklich stichhaltige Gründe da, um mit Bestimmtheit annehmen zu dürfen, daß Rembrandt seine Skizze nach Lastmans *Lystra*-Bild in der Berliner *Predigt Johannis des Täufers* „verwerkt" (verarbeitet) hat? Wie mir scheint mit Recht; ich vermochte in der ersten Fassung der Täuferpredigt in der Komposition nur einen „sehr erklärlichen Ausfluß der allgemeinen Kompositionsweise von derartigen Stücken in dieser Zeit" zu sehen, wobei ja die Kenntnis der Lastmanschen Komposition einiges mit hineingebracht haben mag; aber von einer direkten Benutzung jener Komposition in dem Rembrandtschen Bilde kann nicht gesprochen werden. Und wenn Jhr. Six sein kurzes Nachwort zu Martins Einwand mit dem Satze beginnt, Martins Behauptungen schwankten so vage zwischen ja und nein hin und her, daß es schwer sei, ihnen beizukommen, so trifft das denn doch nicht zu. Martin sagt deutlich genug: „von einem Einfluß oder selbst einer

*) Jhr. Six nimmt also eine ziemlich enge, auch in Einzelheiten sich äußernde Beziehung der beiden Bilder zu einander an.

**) Ich sah dies Bild 1909 im Haag; die Figuren können nicht von Rubens selbst sein.

Verarbeitung von Motiven von Lastman kann nicht die Rede sein." Gewiß: Ob Rembrandt seine Skizze nach Lastmans *Lystra*-Bild bei der angeblichen Verarbeitung vor sich gehabt hat oder nicht, ist bei einem Künstler wie er eine „sinnlose Frage". Aber sie wurde gar nicht gestellt. Es kam darauf an, ob Rembrandt seine Zeichnung bezw. Lastmans Gemälde im Geiste vor sich gehabt hat und in bewußter Anlehnung daran seine Komposition der Johannespredigt gestaltet hat. Diese Frage beantwortet Martin mit nein, indem er eine (ganz natürliche) Nachwirkung der ganzen Richtung zugibt — einen allgemeinen Einfluß, der auch in anderen, schon früher immer angeführten Elementen zu erkennen ist. Und wenn Jhr. Six seine Replik damit schließt, daß Rembrandts eigene Zeichnung (nach Lastmans Bild) seine Kenntnis dieser Motivenkombination unleugbar mache, so stellt er damit eine Tatsache noch einmal fest, die Niemand geleugnet oder angegriffen hat. Und wenn er im Vordersatz dazu sagt, Niemand behaupte, daß Rembrandt seinem Lehrer in allen Figuren sklavisch gefolgt sei, so hat er damit auch recht: Niemand hat das behauptet — wohl aber hat Frau Goekoop-de Jongh zu beweisen gesucht, daß die Johannespredigt in ihrer Komposition und in einzelnen Figuren unter starkem, direktem Einfluß dieses Lastman'schen Gemäldes stehe; und sie hat Punkt für Punkt die Momente, die das im einzelnen beweisen sollten, aufgereiht. Daß sie nur hat sagen wollen, Rembrandt habe, als er die Grisaille malte, Lastmans Bild schon gekannt, kann man schlecht annehmen, denn daß Rembrandt Lastmans Komposition kannte, das war, wie Jhr. Six ganz richtig sagt, vorher schon aus dem bloßen Vorhandensein jener Nachzeichnung im Besitze Léon Bonnats bekannt.

Davon, daß nach Valentiner Rembrandts *Predigt Johannis des Täufers* in Berlin mit Elsheimers Werken in Zusammenhang stehen soll, erwähnt weder Frau Goekoop-de Jongh noch Jhr. Six etwas. Valentiner sagt in seinem schon öfter zitierten Buch „Rembrandt und seine Umgebung" auf Seite 95/96: „Im Zusammenhang mit Elsheimers Werken steht wohl auch Rembrandts Komposition der Predigt Johannis des Täufers auf dem Berliner Bild. Wenigstens hat Elsheimer den Stoff schon in einem Rembrandt verwandten Sinne behandelt. Auch bei ihm umgibt eine sehr zahlreiche Menschen-

menge mit Gestalten aus der verschiedensten Herren Länder in mannigfachem Kostüm und Kopfbedeckungen den Täufer in einer waldigen Landschaft, die auf der einen Seite einen Blick in die Ferne erlaubt. Von den beiden in Betracht kommenden Bildern in München und Mannheim erinnert das letztgenannte in der Anordnung des auf erhöhtem Standpunkt seitlich stehenden Predigers mehr an die Komposition Rembrandts und könnte diesem, da der Täufer links steht, durch einen Stich, falls es einen solchen gab, bekannt geworden sein*). Möglich ist es freilich auch, daß dem Künstler die Komposition durch Lastman vermittelt worden ist, von dem ein derartiges Gemälde existiert haben soll." Man hat also die Wahl zwischen diesen beiden Meistern. Will man eher an Lastman denken, so darf man jedenfalls nicht dessen Bilder außer Acht lassen, die dasselbe Thema behandelten, sondern muß zunächst diese einmal mit Rembrandts Komposition vergleichen. Valentiner konnte nur im Anschluß an Vosmaer auf eine Zeichnung von P. C. Haag nach einem solchen Gemälde verweisen. Aus unserm Katalog der Gemälde Lastmans ist zu ersehen, daß Lastman sogar öfter diesen Gegenstand behandelt hat. Einmal wurde eine *Predigt Johannis des Täufers* im Inventar von 1632 erwähnt. Ferner kam ein derartiges 97,2 × 203,2 cm großes Bild 1782 in einer Amsterdamer Versteigerung vor; drittens existierte eine dies Thema behandelnde Grisaille, die im Jahre 1611 von Lastman ausgeführt war (nach der wahrscheinlich die auch von Valentiner erwähnte Zeichnung von P. C. Haag angefertigt war) und endlich wurden noch zwei verschiedene Gemälde dieses Gegenstandes in den letzten Jahrzehnten auf Versteigerungen in Wien (1884) und in Amsterdam (1900) verkauft. Will man also in Rembrandts *Predigt Johannis des Täufers* Lastmaneinflüsse, Lastmanverarbeitungen suchen, so müßten, wie gesagt, zunächst einmal diese Darstellungen des Lehrers zum Vergleich heranzuziehen sein. Und am nächsten läge eine Gegenüberstellung mit der Grisaille von Lastman. Leider ist diese, wie alle anderen, bis auf ein Gemälde

*) Das Bild in Mannheim ist m. A. nach jedoch nicht von Elsheimer. Valentiner merkt zu diesen Bildern an, daß sie bei Bode noch nicht genannt seien. Für das Mannheimer ist das richtig. Das Münchener erwähnte Bode dagegen wohl, auf Seite 279 (Studien), aber er hält es nur für die Arbeit eines Nachfolgers von Elsheimer.

verschollen. Nur von dem zuletzt erwähnten Bild, dessen gegenwärtigen Besitzer ich allerdings auch nicht mehr ermitteln konnte, ist eine Abbildung vorhanden, welche die Vergleichung wenigstens dieser beiden Kompositionen gestattet. Wir finden hier zwar auch eine Komposition, wo das zuhörende Volk lagernd oder stehend im Kreise um Johannes den Täufer herumgruppiert ist. Sonst aber ist nichts da, was auf Rembrandts Kenntnis und eventuelle Verwertung dieser Lastman'schen Komposition in der Berliner Grisaille hinweisen könnte. Das hindert jedoch nicht, daß bei einer der anderen Fassungen es geschehen sein kann.

Wohl aber lassen sich in einer anderen Arbeit Rembrandts gewisse Übereinstimmungen mit jenem Lastman'schen Täufer-Bild fesstellen, die jedenfalls einen engeren Zusammenhang dartun, als die Momente, die Frau Goekoop-de Jongh für den angeblichen Einfluß des *Lystra*-Bildes Lastmans auf die Komposition der Berliner Grisaille von Rembrandt hervorhebt. Diese Arbeit ist Rembrandts Radierung des *Predigenden Christus*, B. 67, aus der Zeit um 1652. Christus steht in der Mitte erhöht mit im Grunde gleicher — nur innerlich ausdrucksvollerer — Hand- und Armhaltung. Die Zuhörer sind im Kreise um ihn herumgruppiert und hierbei sind folgende Analogien festzustellen. Ganz links eine abschließende Standfigur in dunklem Mantel. Rechts von dieser, zu Füßen von Cristus, ein aufmerksam zuhörender sitzender Alter, der seinen Kopf in die Hand stützt. Bei Lastman in die Rechte und damit das Gesicht zum Teil verdeckend; bei Rembrandt in die Linke, sodaß der Profilkopf, dessen Gesichtsseite bei Lastman sich außerdem auch noch im Schatten befindet, deutlich sichtbar ist. Man hört mit ihm den Worten Christi zu. Ihm entspricht rechts vom Heiland ein anderer sitzender alter, zuhörender Mann auf beiden Kompositionen. Vorn zwei am Boden hockende Figuren; die eine weibliche in Rückenansicht entspräche der Rückenfigur des jungen Mannes bei Lastman, der rechts daneben mehr in Seitenansicht gelagerten der Alte bei Rembrandt, dessen linker Arm wie bei jener gerade herunterhängt. Genreartige Motive sind auf beiden Kompositionen vorhanden und wir dürfen für das bei Rembrandt vorn auf dem Boden liegende kleine Kind wohl an Lastmans Neigung, derartige Kinderfiguren einzuführen, verweisen. Es liegt mir fern, mit Bestimmtheit hier eine direkte Beeinflussung

oder gar „Entlehnung“ Rembrandts von Lastman annehmen zu wollen. Ich führe dies Blatt in erster Linie als Gegenstück zu der von Frau Goekoop-de Jongh festgestellten Nachwirkung des Lastmanschen Lystrabildes in Rembrandts *Predigt Johannis des Täufers* an, und weil ich diese gewissen kompositionellen Übereinstimmungen zwischen Lastmans Täuferpredigt und Rembrandts Radierung nicht ganz übergehen wollte.

„Wenn Rembrandts Johannes auf der Berliner Grisaille von Raffaels *Paulus in Athen* abstammt, aber durch das Medium von Lastmans *Paulus und Barnabas in Lystra*, was schon ausreichend der Obelisk und der Bogen im Hintergrund, um von dem allgemeinen Bau der Komposition zu schweigen, bewiesen wird“, wie Jhr. Six in seiner Replik schließlich noch ausführt, nachdem er im Satze vorher „die Frage, ob wir auch bei Rembrandt sowohl wie bei Lastman e tutti quanti an eine regelrechte Nachfolge von Raffael denken müssen, sofort verneinend beantworten zu müssen meinte, so darf bezüglich der Armbewegung dieses predigenden Christus der Radierung mit ebenso viel Berechtigung gesagt werden, sie gehe auf dem Wege über den predigenden Johannes d. T. Lastmans auf den thronenden Christus der *Disputa* von Raffael zurück.

Festeren Boden bezüglich des Nachweises der Nachwirkungen einer Komposition von Lastman in Werken Rembrandts betreten wir wieder bei der Betrachtung der Rötelzeichnung *Susanna und die beiden Alten* im Berliner Kupferstichkabinett (Hofstede de Groot Nr. 45). Daß diese Zeichnung eine Kopie nach einem Gemälde von Lastman ist, wurde erst Anfang 1907 bekannt, als Herr Staatsrat P. Delaroff auf meine Bitte eine Photographie des in seinem Besitze befindlichen Gemäldes dieses Gegenstandes anfertigen ließ und diese Photographie nach Berlin zu Exzellenz Bode und nach dem Haag zu Herrn Dr. Hofstede de Groot und mir sandte. Die Übereinstimmung der bekannten, bei Lippmann reproduzierten frühen Rembrandtzeichnung mit jener Komposition Lastmans war sofort zu erkennen und wurde zugleich in Berlin wie im Haag bemerkt. Herr Dr. Valentiner, der die Photographie in Berlin auch sah, hat sie dann als erster publiziert und zum Ausgangspunkt seines interessanten Aufsatzes über Rembrandts Susannadarstellungen gemacht*). Er wies

*) Zeitschrift für bildende Kunst, Novemberheft 1907.

nach, in wie weit die Susannadarstellungen Rembrandts mit jener Lastmanschen Komposition zusammenhängen, wie der Meister zuerst in engerer, dann in immer freierer Verwendung das Thema wiederholt behandelte, bis daraus die endgültige Lösung in dem bekannten Gemälde von 1647 des Kaiser Friedrich-Museums gewonnen wurde. Valentiner beleuchtet ausführlich den künstlerischen Fortschritt, den die erste Fassung des Susannavorwurfes durch Rembrandt in dem kleinen Haager Bild von 1637 gegenüber dem Opus Lastmans bedeutet. Auch bei der Nachzeichnung nach dem Lastmanschen, jetzt Herrn Delaroff gehörenden Gemälde hat Rembrandt genau wie bei der oben besprochenen Kopie des *Lystra*-Bildes gleich während des Skizzierens einige Veränderungen vorgenommen, die man nur als Verbesserungen ansehen kann. In der Haltung der Susanna liegt mehr Aktion, ist mehr die Angst des erschreckten Weibes zum Ausdruck gebracht. Welcher Unterschied im Blick! Bei Lastman sieht Susanna nach rechts oben, eigentlich ins Leere. Rembrandts Susanna sieht ängstlich und zugleich fast drohend zu dem stehenden Alten, und dessen — auch etwas von seinem Vorbild bei Lastman abweichende — Haltung scheint fast eine Rückwirkung jenes Blickes der keuschen Frau zum Ausdruck zu bringen. Während er bei Lastman sich lüstern vorbeugt, steht er hier aufrecht und ist fast etwas zurückgewichen. Er scheint an Susanna die Worte zu richten: Siehe der Garten ist zugeschlossen und niemand siehet uns und wir sind entbrannt in deiner Liebe; darum so tu unseren Willen. Willst Du aber nicht, so wollen wir auf Dich bekennen, das wir einen jungen Gesellen bei Dir gefunden haben, und daß Du Deine Mägde darum habest hinausgeschickt. Deshalb ist auch seine rechte Handstellung von Rembrandt umgekehrt worden — die nach oben gekehrte Handfläche können wir uns leichter als Begleitgestus der bedingenden Worte . . . . . willst Du aber nicht, so . . . . . ansehen. Die nach unten gehaltenen inneren Handflächen der ausgebreiteten Arme bei Lastman sind schwerlich als die Rede begleitend aufzufassen. Übrigens macht bei diesem der zweite Alte jenen Gestus, ohne daß er aber zu sprechen scheint. Rembrandt rückt ihn dafür näher an Susanna heran. Es war von ihm nur geschickt, den Sprecher auch die bezeichnende Handbewegung machen zu lassen. Auch die für Lastman charakteristische, aber ziemlich ausdruckslose, pathetische

Haltung der rechten Hand der Susanna hat Rembrandt gleich beim Nachzeichnen verworfen — ohne freilich im Augenblick dafür eine deutliche andere einzusetzen. Erst auf dem Haager Bilde sehen wir eine Lösung: da deckt diese rechte Hand die Scham, während der linke Arm gebeugt und schützend vor die Brust gehalten ist. Im Beiwerk und in der landschaftlichen Anlage hat Rembrandt keine Änderungen eintreten lassen, bis auf einen Pfau, der aufgeschreckt ist und aufflattert, weil er dem vorderen Alten zu nahe gekommen ist, während bei Lastman beide ruhig auf den Zweigen sitzen.

Die zweite Stufe nach dieser Rötelzeichnung bildet die um 1635 zu datierende Federzeichnung (Hofstede de Groot Nr. 46) in Berlin, auf der Susanna bereits die Stellung wie auf dem kleinen bald danach entstandenen Ölbild im Mauritshuis im Haag, nun mehr in Vorderansicht, eingenommen hat. Jene Federzeichnung mit Lastman verglichen, zeigt dessen ganzes Unvermögen, dieser Darstellung psychologisch überzeugenden bildlichen Ausdruck zu geben. Da versagt er vollständig. Seine Figuren bleiben posierende Modelle ohne inneren Zusammenhang. Bei Rembrandt gibt es hier keine Undeutlichkeit mehr, „alles ist Aktion, alles auf den einen spannenden Moment eingestellt“ (Bode*)).

In dem Haager kleinen Bild von 1637 erinnert nur das Beiwerk und die Hintergrundskulisse an Lastman, allerdings spielt dabei noch ein anderes Gemälde von Lastman mit hinein, die *Bathseba* der Sammlung Zabielsky in St. Petersburg: in der Hintergrundsarchitektur, wie hinter der dunkeln Baumkulisse die Schloßfassade mit einem Terrassenbau davor zu sehen ist, ferner die runde Urne, die auf dem Steinpostament steht. Nach Bode**) geht Rembrandt in seiner sechs Jahre später gemalten *Bathseba bei der Toilette* der Sammlung Steengracht im Haag „wieder stärker auf das damals vielleicht in seinem Besitz befindliche Gemälde seines Lehrers zurück, trotz des verschiedenen Motivs. Das ganze Lokal wie die Stellung der nackten Frauengestalt verrät dies Vorbild.“

---

*) „Pieter Lastmans Gemälde der Susanna mit den Alten und seine Beziehungen zu den Darstellungen des gleichen Motivs von Rembrandt“ in den Amtlichen Berichten aus den kgl. Kunstsammlungen, Dezember 1908, Seite 58.

**) A. a. O., Seite 59.

Danach folgen Vorbereitungen für das Berliner Susannabild in mehreren Zeichnungen: im Amsterdamer Kupferstichkabinett (Hofstede de Groot Nr. 1167) im Gegensinn, die aber gleich verworfen wurde; zu den beiden Alten auf drei Zeichnungen bei Mr. J. P. Heseltine in London, zur Susanna im Berliner Kabinett (Hofstede de Groot Nr. 44). Auch der Studienkopf des Alten mit der Pelzkappe ist als Vorbereitung für das Gemälde von 1647 anzusehen. Von diesem kam im Juni 1909 noch eine Variante in der Versteigerung B. P. W(idener) aus Ph(iladelphia) in Amsterdam vor, die früher Herrn Nardus in Suresnes gehörte. Die Echtheit dieses Bildes wurde von Valentiner für fraglich gehalten*), wogegen jedoch Bode jüngst sein Urteil geltend machte und es für echt erklärte**). Das ausgeführte Berliner Gemälde selbst läßt den Gedanken an Lastman kaum mehr aufkommen und ist in der ganzen Auffassung grundverschieden von dessen allerdings fast drei Jahrzehnte früher entstandenem Werke.

Die Frage, wann und bei welcher Gelegenheit Rembrandt das Lastmansche *Susanna*-Bild nachgezeichnet hat, kann nicht mehr mit Sicherheit beantwortet werden. Bode äußert sich hierzu so: „... daß dieser [Rembrandt] die Zeichnung angefertigt haben sollte, als er (wahrscheinlich im Jahre 1623) bei Lastman in der Lehre war, ist durch die meisterhafte Sicherheit der Behandlung ganz ausgeschlossen. Man hat angenommen, daß sie 1633 gelegentlich der Nachlaßversteigerung Lastmans entstanden sein könnte; pflegte doch Rembrandt auf solchen Versteigerungen nicht zu fehlen und sich gelegentlich von Bildern, die ihn besonders interessierten, flüchtige Skizzen zu machen. Aber der Umstand, daß auf der Rückseite der Zeichnung Notizen von seiner Hand über die Anfertigung von Kopien nach ein paar seiner Bilder aus der Zeit um 1635 sich finden, macht es wahrscheinlich, daß die Zeichnung gleichzeitig mit diesen entstand. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß gerade damals die Studien zu einer eigenen Komposition des gleichen Motivs beginnen; denn um 1635 ist nach ihrer Technik und Auffassung die flüchtige Federzeichnung mit der Komposition der *Susanna mit den beiden Alten* im Berliner Kupferstichkabinett." Zu der Bemerkung, daß Rembrandt es viel-

*) Rembrandt, Klassiker der Kunst, III. Auflage, 1909, Seite 540.

**) Zeitschrift für bildende Kunst, Oktoberheft 1909, Seite 6. Ebenso Hofstede de Groot in „Onze Kunst", Dezemberheft 1909.

leicht bei der Nachlaßversteigerung Lastmans gesehen und nachgezeichnet hätte, ist zu wiederholen, was schon früher gelegentlich der Nachzeichnung nach Lastmans *Lystra*-Bild gesagt wurde. Lastmans *Susanna* befand sich 1632, 3/4 Jahre vor Lastmans Tod, bestimmt nicht mehr in seinem Besitz, wie aus dem in diesem Jahre im Juli aufgestellten Inventar Lastmans zu ersehen ist. Und außerdem fand eine Versteigerung von Lastmans Nachlaß nicht statt, da Lastman ein Testament gemacht hatte, in dem er seinen Bruder Zeeger Pietersz zum Universalerben eingesetzt hatte.

Aufs engste mit Rembrandts, auf Lastman zurückgehenden Susannadarstellungen hängen auch seine beiden *Bathseba*-Bilder, die die Schöne bei der Toilette zeigen, zusammen. Schon vor der Wiederauffindung des das gleiche Thema behandelnden Originalgemäldes von Lastman im Besitze des Herrn Zabielsky in St. Petersburg ließ sich für die *Bathseba* Rembrandts in der Sammlung Steengracht im Haag mit Sicherheit feststellen, daß sie im Anschluß an jenes Lastmansche Gemälde entstanden ist. Man kannte nämlich im Amsterdamer Rijksprentenkabinet eine flüchtige Nachzeichnung in schwarzer Kreide von L. Bramer nach jenem bis vor kurzem verschollen geglaubten Bilde und nach Besprechung jener Nachzeichnung, die zusammen mit vielen anderen in einem Album vereinigt sind, durch E. W. Moes in Oud Holland wies Dr. Hofstede de Groot auf die engen Beziehungen zwischen beiden Darstellungen hin. Seitdem wurde das Lastmansche Originalgemälde wiedergefunden, und die genaue Vergleichung der beiden Bilder ist möglich geworden. Aus ihr ergibt sich mit Sicherheit, daß Rembrandt auch hier bewußt auf seinen einstigen Lehrer zurückgegriffen hat, ebenso wie bei der Darstellung der Susanna. Das höchst Interessante hierbei ist die Tatsache, daß Rembrandt in den verhältnismäßig seltenen Fällen, wo er einen nackten weiblichen Körper im Gemälde darstellte, zweimal direkt auf Lastman zurückging. Weibliche Aktfiguren hat Rembrandt nur in folgenden Bildern wiedergegeben: 1) *Diana im Bade* beim Kunsthändler Warneck in Paris*), 2) *Andromeda* im Haag (Sammlung Bredius), 3) Sogenannte *Danae* in der Eremitage in St. Petersburg,

*) Valentiner, Rembrandt (Klassiker der Kunst), Seite 20. Von Rembrandt selbst auch radiert, B. 201; eine Zeichnung (nach rechts gewandt), die die Vorstudie dazu sein wird, ist in London im Brit. Museum (Hofstede de Groot Nr. 893).

4) *Susannna im Bade* (Haag, Mauritshuis), 5) *Bathseba* (Haag, Sammlung Steengracht), 6) *Susanna* in Berlin, 7) *Rembrandt Hendrikje malend* (Glasgow), 8) *Bathseba* im Louvre. Bei diesen Gemälden handelt es sich eigentlich nur in zwei Fällen um eine Komposition von mehreren Figuren, unter denen der weibliche Akt die Hauptrolle spielt: in der Steengracht'schen Bathseba und in der Berliner Susanna. (Auf dem Glasgower Gemälde befinden sich nur zwei Figuren). Die übrigen Bilder sind eigentlich Einzelfiguren.

Für die kompositionelle Gestaltung der beiden andern Themata, die ein sorgfältiges Abwägen der Komposition erforderten, unterließ es Rembrandt nicht, den ehemaligen Lehrer um Rat anzugehen. Zu ihrer Lösung studierte er vorher die Lastmanschen Gemälde, die diese beiden Geschichten darstellten. Wie er dabei für das Susannabild verfuhr, sahen wir schon.

Bei der 1643 datierten, außerordentlich durchgeführten *Bathseba* der Sammlung Steengracht lehnte er sich kompositionell eigentlich noch enger an sein Vorbild an als vorher bei der ersten Fassung der Susanna (im Mauritshuis). Merkwürdig ist dabei, daß wir aber für diese Darstellung der Bathseba gar keine zeichnerischen Studien besitzen (oder kennen). Es wäre aber nicht unmöglich, daß Rembrandt bei dieser Bathseba, wo die Handlung ganz ruhig ist, wo es sich mehr um ein „Zustandsbild" handelt, im Gegensatz zur Susanna, wo der fruchtbarste Moment einer aufs Höchste gespannten Aktion im Bilde festzuhalten war, eher auf solche Vorstudien — meist Bewegungsstudien — verzichten konnte. Die Tätigkeiten, die hier die beiden Mägde verrichten, hatte er sich einzeln ja auch bereits in Gemälden ohne Aktfigur behandelt*). Natürlich wird Rembrandt trotzdem nicht ganz ohne Weiteres das Gemälde selbst in Angriff genommen haben, aber es waren wohl gewiß nicht so eingehende und sorgfältige Vorarbeiten nötig. Wie wir bei der Betrachtung der Haager *Susanna* schon sahen, hat er für das Beiwerk, die Landschaft und den Palast seine Studien nach dem Lastmanschen Susannabild vom 1614 mitbenutzt. 1619 entstand Lastmans *Bathseba*. Wie Rembrandt dann auch diese Komposition Lastmans in seinem eigenen

*) „Junges Mädchen (Bathseba?) bei der Toilette" in der Galerie Liechtenstein in Wien (Haarkämmen); „Bathseba nach dem Bade" von 1632 im Museum zu Rennes (Schneiden der Fußnägel durch eine alte Frau).

Gemälde verbesserte und dadurch die Szene inhaltlich vertieft hat, lehrt die genaue Vergleichung der beiden Arbeiten, die ich an anderer Stelle bereits angestellt habe*). Rembrandt, der sein Gemälde von innen aufbaute, mußte vor allem die Hauptfigur auch kompositionell in den Mittelpunkt rücken. Bathseba, die Trägerin der Handlung, wurde für ihn damit auch das Zentrum für Farben und Licht, die sich hier zusammenfinden, um nach außen zum Beschauer weitergegeben zu werden. Bei Lastman spürt man nichts von einer solchen künstlerischen Durcharbeitung; bei ihm sitzt Bathseba rechts dicht vorn; die Zehen des linken Fußes werden fast vom untern Bildrand berührt. Mit dem Licht des Frauenkörpers rivalisiert das daneben auf dem Sitz liegende weiße Gewand, wetteifern die durch den schroffen Gegensatz mit tiefstem Schatten noch besonders grell leuchtenden Arme der den Fuß der Bathseba waschenden Dienerin, sowie der sehr unorganisch in der Luft schwebende, auf dem Delphin reitende Putto in der Mitte des Bildes. Lastman ließ sich bei seiner Komposition eben von ganz anderen Gesichtspunkten leiten als Rembrandt. Er hatte sein äußerliches Linienschema, in das er die Figuren einordnete, ohne dabei weiter auf den Inhalt oder die koloristische Einheit besondere Rücksicht zu nehmen. Rembrandt ging umgekehrt von der prägnantesten Wiedergabe des Themas durch die künstlerischen Ausdrucksmittel aus. Dabei war Lastmans Kompositionsschema in diesem Falle gar nicht einmal so einfach. Die handelnden Personen sind rechts in ein rechtwinkeliges Dreieck hineinkomponiert, dessen Hypotenuse sich mit der einen Diagonalen deckt. Dieser hell beleuchteten Dreiecksmasse entspricht links eine im Schatten liegende andere, deren Hypotenuse mit der zweiten Diagonalen zwar nicht ganz zusammenfällt, ihr aber in kleinem Abstande parallel läuft. Den so durch die beiden Hypotenusen gebildeten stumpfen Winkel halbiert die Senkrechte der Delphinfontäne. Diese Senkrechte wird wiederholt in den Säulen der Schloßterrasse. Für die Natürlichkeit der Bewegungen der Figuren war die Einzwängung in dies Schema verhängnisvoll. Die Bathseba sitzt nicht fest; man hat das peinliche Gefühl, als ob sie nur balanziere und jeden Augenblick das Gleichgewicht verlieren könne. Das linke (Stütz)bein ist nur ganz ungenügend als solches charakterisiert —

*) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. II (1909), Seite 302 ff.

man vergleiche das bei Rembrandt damit! Und das andere, von der Dienerin gehaltene, würde schwer herunterfallen, sobald diese es losließe. Bei Rembrandt hingegen ruht das Bein fest auf dem Knie der Alten und trägt auch sein Teil zur Festigkeit der ganzen Figur bei. Der gleiche Umwandlungsprozeß ist auf Rembrandts Bild bei den Armen, dem Oberkörper vorgenommen. Dieser ist bei Rembrandt faßt gerade aufgerichtet; nur ganz leise neigt er sich nach vorn, um in dem rechten Arm eine Stütze zu finden. Bei Lastman knickt der Oberkörper gleichsam zusammen; es entsteht ein gefährlicher Winkel zwischen dem Rumpf und dem gehobenen Bein. Der rechte Arm, der hier eigentlich stützen müßte, ist — auch wieder Ecken und Winkel bildend — gebeugt, und die Hand greift bedeutungslos ins Haar, während der andere freibleibende Arm auch nur einen Verlegenheitsgestus macht. Noch mehr kommt hinzu: Bathseba ist die Trägerin der Handlung, auf sie muß also auch die Aufmerksamkeit des Beschauers in erster Linie gelenkt werden. Aus diesem Grunde wohl blickt sie bei Rembrandt aus dem Bilde heraus gerade zum Beschauer, festen, ruhigen, stolzen Auges. Dessen Blick gleitet dann von ihrem Kopf aus weiter: über die goldenen Haarsträhne, dem Strich des Kammes folgend, und dann die leichtgeschwungenen Armlinien der im Helldunkel stehenden Dienerin entlang zu dieser selbst. An die Stelle der häßlichen Alten bei Lastman, die den feinen stimmungbildenden Reiz des Haarkämmens auch nicht im Entferntesten aufkommen läßt, hat Rembrandt eine junge Dienerin gebracht; eine Negerin, deren Hautfarbe sich so von selbst dem Gesamtton unterordnet. Ähnliche störende Kontraste bei der andern Magd auf Lastmans Bild, wo das Waschen des Fußes ebenfalls nicht so ruhige, weniger auffällige Bewegungen gestattet wie das Beschneiden der Nägel durch die stille bejahrte Frau zu Füßen der Bathseba bei Rembrandt. Daß dieser die beiden Dienerinnen in ihrer Beschäftigung die Rollen tauschen ließ, erklärt sich wohl leicht aus dem feineren Empfinden Rembrandts, der auf solche starken, aber billigen Kontrastwirkungen zwischen der Person und ihrer Tätigkeit absichtlich verzichtete. Daß er an die Stelle des Fußwaschens das Nägelschneiden setzte, scheint mir in erster Linie mit dem Bestreben nach Beruhigung der Handlung, insbesondere bei den nebensächlichen Figuren, innerlich begründet zu sein. Äußerlicher —

wenn auch nicht unmöglich — ist die Zurückführung auf Tintoretto, der dies Motiv des Nägelschneidens bei seiner *Susanna nach dem Bade* im Salon Carré im Louvre bereits gewählt hat*).

Natürlich mußte aus solchen künstlerischen Rücksichten auf die Gesamtstimmung auch das Beiwerk mehr zurücktreten, im Einzelnen wie im Allgemeinen. Der auf dem Delphin reitende Putto war vollends ganz unmöglich. Dagegen behielt Rembrandt den Pfau als Raumfüllung der rechten unteren Ecke noch bei.

Eine ganz ähnliche Zeichnung (aber in schwarzer Kreide), wie die beiden als Kopien von Rembrandt nach Gemälden Lastmans erkannten in der Sammlung Léon Bonnat *(Paulus und Barnabas in Lystra)* und im Berliner Kupferstichkabinett *(Susanna und die beiden Alten)* befindet sich in der Albertina in Wien und stellt dar den *Joseph, der an seine Brüder Getreide austeilen läßt.* Sie wurde von Alois Riegl im Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Band XXIII (1902) auf Tafel XIII reproduziert und ebenfalls von Schönbrunner und Meder in ihrem Handzeichnungenwerk in Band X, Blatt Nr. 1099. Vergleicht man sie mit jenen beiden Rötelnachzeichnungen, die auch so gut wie im selben Format ausgeführt sind, so drängt sich einem die Vermutung auf, diese Zeichnung möchte vielleicht auch die Kopie irgend eines Gemäldes von einem andern Maler sein. Herr Dr. Hofstede de Groot verwies mich gelegentlich auf die große Radierung von B. Breenberg**), die das gleiche Thema darstellt: ob vielleicht auf diese Komposition jene Wiener Kreideskizze zurückgehen könne. Dem ist jedoch nicht so. Trotzdem kann die oben geäußerte Vermutung bestehen bleiben. Lastman hat z. B. auch ein Gemälde, das diese Geschichte behandelt, gemalt, im Jahre 1612, wie wir aus dem Versteigerungskatalog Iman Pauw im Haag vom Jahre 1779 erfahren haben. Da die Komposition der Zeichnung von Rembrandt verwandt ist derjenigen des Lastmanschen Lystrabildes, das zwei Jahre später als das eben erwähnte Bild von Lastman *Joseph Korn verteilend* entstanden ist, da auch die Landschaft im Hintergrund Elemente aufweist, die auch auf jenem *Lystra*-Bild vorkommen — Rundtempel, Säule (freilich statt des Obelisken) —, da ferner auch rechts oben so eine sich aufstützende

*) Vergl. hierzu auch Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, Seite 84.

**) Auch von Jan de Bisschop nachradiert.

und heruntersehende Figur wie links auf dem Lystrabilde zu bemerken ist, so braucht die Möglichkeit, auch hier die Nachzeichnung einer Lastmanschen Komposition durch Rembrandt erhalten zu sehen, nicht ganz von der Hand gewiesen zu werden. Vielleicht bringt ein glücklicher Zufall auch hier noch einmal das dazugehörige Gemälde zum Vorschein.

Unter Rembrandts Handzeichnungen glaubte Fritz Saxl auch noch eine bisher unbeachtet gebliebene „Entlehnung“ Rembrandts von Lastman entdeckt zu haben, die „immerhin zu Gunsten der Persönlichkeit Lastmans spricht, als Rembrandt selbst 25 Jahre nachdem er die Schule dieses Meisters verlassen hatte, in diesem Falle das Motiv, ja sogar die Komposition von ihm entlehnt hat“*). Saxl will in Rembrandts Zeichnung *Juda und Thamar* (früher im Besitz von Rudolf Kann, Hofstede de Groot Nr. 789) eine Übernahme der g a n z e n K o m p o s i t i o n w i e a u c h v i e l e r D e t a i l s von der in Budapest im Museum der schönen Künste (nicht mehr in der Nationalgalerie, wie Saxl meint) befindlichen Rötelzeichnung, sowie der Radierung (nicht Stich, wie Saxl immer sagt) gleichen Gegenstandes von Lastman erkennen. Oft seien aber Verschiedenheiten vorhanden, die sich beim Vergleiche der Rembrandtschen Zeichnung mit den „Stich“ Lastmans nicht finden und umgekehrt, so z. B. habe die Thamar auf der Zeichnung Lastmans keinen Schleier, wohl aber auf der Lastmanschen Radierung. Dagegen zeige in beiden Zeichnungen (der von Rembrandt und der von Lastman) Judas Kopf dieselben Züge, ohne daß dies in Rembrandts Zeichnung und Lastmans „Stich“ der Fall wäre. „Daraus“, so folgert Saxl, „müssen wir schließen, daß es eine weitere Vorstudie zu Lastmans Stich war, die Rembrandt vorlag und Ideen sowohl aus der Budapester Zeichnung, als auch aus dem „Stiche“ enthielt. Sie gehörte ohne Zweifel zu seinen Zeichnungen, die unter Nr. 263 und 264 (Zählung H. d. G.) in Konkursinventare Rembrandts aufgeführt werden.“ Für diese Folgerung scheinen mir die Prämissen nicht stichhaltig genug zu sein. Zunächst darf man wohl fragen, ob denn Rembrandt hier wirklich die „ganze Komposition wie auch viele Details“ von den

*) Zeitschrift für bildende Kunst, Juniheft 1908.

beiden Lastmanschen Blättern übernommen hat. Ich kann nicht finden, daß die ganze Komposition von Rembrandt übernommen wurde, denn die Thamar sitzt ganz anders als auf den beiden Lastmanschen „Vorbildern". Sie hockt am Boden und zwar nicht auf dem Bein des Juda, über dessen anderes sie ihr linkes bezw. rechtes legt. Saxl begnügt sich mit dieser Behauptung und erwähnt von den vielen Details nur das Kopftuch. Daß Rembrandt die Thamar einen Schleier (oder ein Kopftuch, wie Saxl sagt) tragen ließ, ist auf ganz natürliche Weise aus dem Bibeltext zu erklären, wo das ausdrücklich gesagt wird. Dafür brauchte er sich nicht erst von Lastman anregen zu lassen oder aber für eine bestimmte Form desselben. Auf Lastmans Radierung ist der Schleier aber von ganz anderer Art wie auf Rembrandts Zeichnung. „Er kam also vielleicht dem auf jener uns unbekannten Lastmanschen Vorstudie zu dieser Radierung näher"!? Nun, mit dieser nur angenommenen Zeichnung Lastmans dürfen wir doch nichts beweisen wollen. Es mag ja sein, daß es eine solche unter den in Rembrandts Besitz gewesenen zwei Mappen mit Zeichnungen Lastmans gab, ganz „ohne Zweifel", wie Saxl meint, ist das aber durchaus nicht, sondern nur eine reine Annahme Saxls.

Drei Blätter Lastmans habe also Rembrandt — nachdem er 25 Jahre aus dessen Schule war — für einen solchen flüchtigen Zeichnungsentwurf wie diesen vorliegenden benutzt! Um hier zu überzeugen, hätte Saxl seine Argumentation doch etwas ausführlicher und vor allem auf einer festeren Basis gestalten müssen. Was nun vollends die Entlehnung bei Lastman betrifft, so ist darauf hinzuweisen, daß die Budapester Zeichnung *Juda and Thamar* niemals von Lastman sein kann, wie oben (Seite 213) ausgeführt wurde. Sie fällt mit ihrer Eleganz völlig aus dem Stil Lastmans heraus.

Die nochmalige, allerdings freiere Benutzung der Komposition Lastmans, die nach „Feststellung" der ersten „Entlehnung" unschwer für die Mittelgruppe der in der Sammlung Gottfried Eysler in Wien befindlichen Zeichnung des *verlorenen Sohnes unter den Dirnen* (Hofstede de Groot Nr. 1512) zu erkennen sein soll, wie Saxl im zweiten Teil seines kurzen Aufsatzes meint, wird einmal nach unseren obigen Einwänden auch sehr fraglich. Und die Punkte, die Saxl weiter als beweisend anführt, kann ich nicht für beweißkräftig erachten: Diese Zeichnung habe „große Ähnlichkeit mit der Budapester Zeichnung

Lastmans [die nicht von Lastman ist]: man beachte, daß beide von rechts nach links sitzen" — das ist doch wohl allzu allgemein, und außerdem sitzen sie hier bei Rembrandt nicht einmal von rechts nach links, sondern en face —, hier wie dort die Frau auf dem Schoß des Mannes — was sich aber wahrhaftig auch aus dem Thema fast von selbst ergibt und nicht erst durch Lastman angeregt zu werden brauchte. Sie sitzt auch ganz anders auf dem Schoß.

Von Details: das Ohrgehänge — kann das beweiskräftig sein? „Und vieles andere". Was eigentlich? Dann stimmen freilich die Handhaltung des verlorenen Sohnes, der etwas geneigte, streng im Profil gesehene Kopf der Dirne mit der Handhaltung des Juda und dem Kopf der Thamar auf dem „Stiche" Lastmans überein. Die Anmerkung, die Saxl hierzu macht, daß es für das Verhältnis der beiden Zeichnungen charakteristisch sei, daß bei Rembrandt der Pokal in der Hand der Dirne etwas Unorganisches, gleichsam nachträglich Hinzugekommenes habe, erklärlich sei, wenn man bedenke, daß Lastman den Pokal überhaupt nicht hat; diese Anmerkung scheint mir denn doch die an und für sich schon mehr als hypothetische Abhängigkeit Rembrandts von Lastman zu einer allzu sklavischen zu stempeln und der Kunst Rembrandts (25 Jahre nach der kurzen Lehrzeit bei Lastman!) ein allzu schlechtes Zeugnis auszustellen. Solch eine Abhängigkeit und Schwäche Rembrandts um die 50er Jahre — in welcher Zeit Saxl diese Zeichnung entstanden sein läßt — kann ich mir nicht vorstellen, am wenigsten in solchen Zeichnungen, wo es es sich um eine plötzliche Eingabe des Künstlers handelt.

Angesichts der in Frage stehenden Zeichnung von Rembrandt überhaupt kann ich es nicht unterlassen, auf einige andere schwache Stellen derselben hinzuweisen. Die Hand der Dirne, die den Pokal hält, ist überhaupt kaum zu erkennen. Mehr als schlecht sind die Hände der Lautenschlägerin! Das sind gar keine Hände. Meines Erachtens stehen wir da vor Mängeln, die bei Rembrandt in den 50er Jahren eigentlich nicht für möglich gehalten werden sollten. Indessen wir kämen so zu einer Untersuchung über die Echtheit dieser Zeichnung, die über den Rahmen unserer Erörterungen weit hinausgeht.

Dies Beispiel von „Entlehnungen" Rembrandts von Lastman zeigt, wie vorsichtig man bei der Feststellung von solchen sein muß,

und wie gewagt es ist, weitere Schlüsse daraus zu ziehen. Wenn dieselben nicht klarer und handgreiflicher sind als in diesem vorliegenden Fall, und wenn sie sich nicht aus ganz charakteristischen Übereinstimmungen ergeben, die ein Zurückgehen des einen Künstlers auf den andern als unumgänglich notwendig voraussetzen lassen, so kann höchstens im Allgemeinen von Anklängen gesprochen werden, die aber nur zu häufig auch rein zufälliger Natur sein können.

So dürfen wir bei den Übereinstimmungen, oder besser in den stilistisch verwandten Zügen, die im „Werke" Rembrandts häufig an Lastman und seine wahlverwandten Kunstbrüder denken lassen, von Fall zu Fall nicht unbedingt nach bestimmten Vorbildern suchen wollen, wenn sie sich nicht mit noch erhaltenen authentischen Kompositionen näher vergleichen lassen.

Zu solchen Arbeiten, die sehr stark die Nachwirkungen der Schule Lastmans und zwar in der frühen Zeit Rembrandts verraten, gehört ein Gemälde, das bisweilen für ein Werk von Lastman erklärt wurde. Es ist das Bild, das im Jahre 1905 im Besitz des holländischen Malers Simon Maris auftauchte, dann in die seitdem wieder aufgelöste Sammlung Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag*) kam, und den *Propheten Bileam* darstellt (Nr. 101 des Kataloges der Sammlung Hoschek von Prof. Martin, 1907). Bode, Bredius und Valentiner halten das Bild für einen frühen Rembrandt aus der Zeit um 1626/27, der Lastman besonders nahe steht. Hofstede de Groot dagegen zweifelte die Autorschaft Rembrandts an**). Was seine Verwandtschaft mit Lastmans Stil betrifft, so ist diese unverkennbar. Das Pathetische, die Art und Weise des Farbenauftrages, die Blattpflanzen, erinnern an diesen. Aber die Typen sind z. B. doch bereits ganz anders, Ausdruck, Stellung und Haltung der beiden Reiterfiguren rechts hinten spezifisch rembrandtisch. Von Bode ist das Gemälde in der Zeitschrift für bildende Kunst, Oktoberheft 1905,

---

*) Unter den am 24. März 1909 in Wien versteigerten Gemälden dieser Sammlung befand es sich nicht; auch nicht unter denjenigen daraus, die der Kunsthändler J. Goudstikker in Amsterdam schon vorher gekauft hatte.

**) Zuletzt in seinem Aufsatz „Nieuwontdekte Rembrandts" in Onze Kunst, Dezemberheft 1909. „Die Brücke, die bei Lastman beginnt, leitet ebensogut zu seinem andern Schüler J. Lievens und vielleicht auch noch anderen uns vorläufig noch unbekannten Schülern wie zu Rembrandt."

und von Valentiner in Onze Kunst, 1907, besprochen worden, von von Frimmel in seinen Blättern für Gemäldekunde, Bd. III, Seite 245/46. Ich persönlich hege die Vermutung, daß wir es hier vielleicht nur mit dem Torso eines Frühwerkes von Rembrandt zu tun haben, den wir aber mit Hülfe eines Bildes von G. C. Bleecker im Museum Boymans in Rotterdam in der Komposition der linken Seite annähernd rekonstruieren können. Der Engel auf dem Hoschek'schen Bild scheint mir eine spätere Zutat zu sein und nicht dem ursprünglichen Zustande zu entsprechen. Er befindet sich zunächst einmal an einer Stelle, wo er gar nicht hingehört. Der Sinn der ganzen Szene wird so direkt aufgehoben. Nach dem Bibeltext muß der Engel dem Bileam entgegentreten, er müßte hier also ganz links vor ihm stehen. Man darf aus der Tatsache, daß Rembrandt in seinen Kompositionen möglichst klar und in genauer Anlehnung an den Text die Erzählung darzustellen pflegte, wohl annehmen, daß er auch hier den Engel ursprünglich dahin gestellt haben wird, wo er hingehört. Nun strahlte von der Gestalt des Engels das Himmelslicht aus, dessen Schattenwirkung teilweise noch deutlich genug beobachtet werden kann. Es kam mit dem Engel ursprünglich von links, etwas von vorn her und nicht von links hinten. Das hatte Sinn. Jetzt dagegen bestrahlt das von links herkommende Licht den von rechts hinter dem Bileam heranfliegenden Engel sowohl wie auch den Bileam. Ein drittes Moment gegen Rembrandt als Maler des Engels in dieser Fassung scheint mir die glattere flauere Malweise im Gegensatz zu der fetten, ja pastosen der anderen Figuren zu sein. — Aber nun drängt sich die Frage auf, wo der Engel auf dieser Tafel links Platz gefunden haben mag. Die Antwort hierauf wäre der Hinweis auf das Malbrett, das in der Mitte gesprungen ist, da, wo die beiden Bretter zusammengesetzt sind. Nun wäre es doch wohl möglich, daß das Malbrett ursprünglich aus drei Brettern bestanden hat, und daß dieses dritte, auf dem ein stehender Engel gerade Platz hatte, abgebrochen und verloren gegangen ist. Dann ergibt sich auch für die Komposition das so oft von Rembrandt und Lastman angewandte Schema der neben ein Dreieck gestellten Senkrechten. Und dann kam auch die Landschaft mehr als jetzt zu ihrem Rechte.

Das eingangs erwähnte Gemälde gleicher Darstellung von Gerrit Claesz. Bleecker in Rotterdam ist gewiß unter starkem Einfluß

dieses frühen Rembrandt entstanden — man vergleiche beispielsweise die im Schatten befindlichen Figuren rechts, sowie das Drauflosschlagen des Bileam auf seinen Esel. Wie Bleecker einzelne kleine Züge von Rembrandt entlehnt hat, so wird er sicherlich auch in der Anordnung des vom Text unbedingt als vor dem Bileam stehend geforderten Engels nach seinem Vorbild gerichtet haben, wenn er auch die von Rembrandt absichtlich gewählte Komposition der Pyramide gegenüber einer Senkrechten scheinbar nicht verstanden oder nicht gemerkt und daher in seinem Gemälde auch verwischt oder aber auch nicht gewollt hat. Dem „Vollender" unseres Bildes von Remdrandt blieb zur Einführung des Engels nur der Raum links hinter Bileam übrig.

Fast noch stärker an Lastman erinnert das Anfang 1909 im englischen Kunsthandel*) entdeckte Frühwerk von Rembrandt, das den jungen David darstellt, wie er nach Erlegung des Riesen Goliath dessen Haupt und Schwert dem König Saul überreicht. Auch hier ist neben dem hellen kühlen Kolorit, in dem Gelb, Hellblau und Rosa dominieren, vor allem die Art der Kompositiou ganz im Sinne Lastmans gestaltet. Einzelne Figuren, besonders der Reiter links, läßt uns an die Gestalten auf der *Taufe des Kämmerers* in München und der *Predigt Johannis des Täufers* der Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt denken. Der König Saul, der ganz im Profil steht, ruft die Erinnerung etwa an den stehenden Laban auf Lastmans Bild in Boulogne sur Mer wach. Beachtet darf werden, daß Lastman auch ein Bild gemalt hatte, auf dem David mit dem Haupte des Goliath feierlich empfangen wird (unsere Nr. 28). Leider ist dies Gemälde nicht mehr erhalten.

Bode datiert das neuentdeckte Bild um 1630, indem er auf die Bedeutung des Gemäldes als ersten glücklichen Versuch einer figurenreichen Komposition hinweist, durch die es Bilder wie die *Darstellung im Tempel* von 1629 (Sammlung Beit), den *Judas die Silberlinge zurückbringend* bei Baron Schickler, die *Taufe des Eunuchen* u. s. f. weit überrage, und daß es daher wohl nicht in den ersten Jahren

*) Auf einer Auktion bei Robinson & Fischer in London wurde es als G. v. d. Eeckhout für 9½ Guineas von Frank R. Richardson in London erworben. Später ging es in den Besitz des Kunsthändlers Heinemann in München über, der es der alten Pinakothek leihweise überließ.

des Künstlers entstanden sein werde. Die Jahreszahl ist undeutlich. Erst wurde 1625, dann 1627 gelesen, während Bode 1631 lesen zu müssen glaubte, was wieder auffallend spät wäre für die Eigentümlichkeiten des Bildes*). Fritz Stahl hält das, was als 2 gedeutet wird, für einen bloßen Schnörkel und das, was als 5 bezw. 7 gedeutet wird, für 31. Für diese Datierung führt er als besonderen Grund den an, daß er in dem Jünglingskopf, der hinter der gebeugten Gestalt Samuels herausragt, ein Selbstporträt des damals 25jährigen Künstlers sieht. „Oder, da bei der skizzenhaften Malerei das Wort Porträt vielleicht zu stark erscheint, will ich sagen: er hat diesem Kopf seine Züge gegeben."

Zu einem Vergleich mit Lastman reizt auch stark das nur aus der van Vlietschen Radierung und aus alten Kopien bekannte Bild der *Taufe des Kämmerers* von Rembrandt, die mit zu den frühesten Werken des Meisters gehörte und die eigentlich auch in der Auffassung Lastman am nächsten steht. Von Lastman selber besitzen wir bekanntlich noch drei datierte Gemälde, die diesen Gegenstand behandeln, sowie eine Zeichnnng und eine Nachzeichnung nach einem verschollenen Gemälde. Welcher von diesen Darstellungen steht nun das Rembrandtsche Frühwerk am nächsten? Wenn ihm bei der Komposition seines Bildes Lastman vorgeschwebt haben sollte, so waren es dessen beiden letzten Fassungen. Ein Hauptunterschied aber, der von wesentlichem Einfluß auf die kompositionelle Gestaltung sein mußte, besteht von vornherein in der Wahl des Hochformates von Seiten Rembrandts im Gegensatz zu Lastman. Das mußte gewisse Verschiebungen in der Anordnung der Figuren notwendig zur Folge haben. So sehen wir Rembrandt, der eigentlich nur drei Figuren verwendet, diese in einer Senkrechten übereinander anordnen. Vorn in der Mitte den knienden Täufling, dann stehend den taufenden Philippus und dahinter auf einer Erderhebung und zu Pferde den Wagenführer. Der Wagen, wie der Teppich hinten über die

*) Bis jetzt wurde das Bild besprochen in Burlington Magazine, Juliheft 1909, von Bode in der Zeitschrift für bildende Kunst, Oktoberheft 1909. Abbildungen in beiden Aufsätzen; ferner im „Tag" vom 16. März 1909 und im „Weltspiegel" vom 1. August 1909. (Diese war also nicht die erste in Deutschland publizierte Abbildung, wie F. Stahl im Text zu jener Abbildung im Weltspiegel behauptet.) Die Abmessungen des Bildes betragen $10^1/_2 \times 15$ inches. Hofstede de Groot besprach das Bild auch noch ganz kurz in „Onze Kunst", Dezemberheft 1909.

Rückenlehne und eine zweite niedrigere Stütze gelegt ist, und der darüber ausgespannte Schirm erinnern, abgesehen von den beisächlichen Lattichpflanzen, am stärksten an Lastmans Bild von 1622 in Karlsruhe. Und dann wird auch das bunte Kolorit als „lastmanisch" angesprochen werden dürfen, soweit man aus der Oldenburger — wohl der besten — Kopie schließen darf. Aber in anderem erkennen wir doch schon d e n Rembrandt. Auch hier bringt er, ähnlich wie auf dem *Bileam*-Bilde, rechts im Hintergrund im Schatten einige zuschauende Figuren aus dem Gefolge an, das Lastman im Gegensatz dazu gerade auf seinem Münchener Bild mit breiter Behaglichkeit dicht um die Hauptfiguren herumgruppierte.

Bemerkenswert ist, daß Rembrandt beim zweiten Male, wo er die Taufe des Kämmerers darstellte, in der Radierung B. 98 vom Jahre 1641, sich relativ viel enger an Lastman anschloß, aber auch wieder an die beiden späteren Gemälde von ihm. Von einem näheren Eingehen auf Einzelheiten sehe ich ab, weil die Autorschaft Rembrandts für diese Radierung nicht unzweifelhaft feststeht.

Ein anderes Motiv gibt aber noch einmal Veranlassung — auch freilich mehr im Allgemeinen — nach einem Vorbild bei Lastman zu suchen. Es sind das die Heiligen- und Einsiedlerfiguren, von denen uns auch eine von Lastman (bei Herrn Baron L. Janssen in Brüssel) vom Jahre 1611 erhalten ist; aber hier zeigt sich schon von Anfang an die hohe künstlerische Ueberlegenheit Rembrandts seinem Lehrer gegenüber. Der *Paulus im Gefängnis* in Stuttgart, das früheste Bild dieser Art von Rembrandt, bedeutet eine solche Verschiedenheit in der künstlerischen Fragestellung, daß einen die begonnene Gegenüberstellung fast schon reut. Hier wird das L i c h t eingeführt als künstlerisches Ausdrucksmittel und gleichzeitig als wirkungsvolles Moment zur Verstärkung des geistigen Gehaltes des Bildgedankens. Bezeichnend ist, daß Rembrandt auch eine bestimmte Persönlichkeit in einem bestimmten Zustand wählt — so kann er die ihm zu Gebote stehenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten besser abmessen, als wenn er nur den lesenden Einsiedler gäbe wie Lastman. Es liegt in der ganzen Konzeption des Rembrandt'schen Paulus viel mehr geistige oder seelische Aktion, und das ist eigentlich durchgehends der Fall bei den Frühwerken Rembrandts. Es sei nur auf einen kleinen, scheinbar äußerlichen Zug hingewiesen, der aber für

den Inhalt der Bilder von einschneidender Bedeutung ist: Die Art des Sitzens, die Fuß- und Beinstellung ist bei beiden Figuren ziemlich gleich. Aber die Funktion der den Kopf stützenden Hand ist verschieden. Bei Lastman ruht der Kopf leicht geneigt zur Seite in der Hand, der Arm stützt sich selbst auf den Tisch. Die Folge davon ist, daß im Beschauer der Eindruck geweckt wird: der lesende Greis fängt an müde zu werden — noch dazu wenn wir bedenken, daß er den großen Folianten unmöglich lange Zeit in dieser Stellung halten kann. Auch hier muß bald eine Erschlaffung des ausgestreckten Armes, eine Unterbrechung des Lesens, der Tätigkeit des Mannes stattfinden. Umgekehrt geht der Weg bei Rembrandt. Da hebt die geistige Tätigkeit erst an. Paulus stützt den aufrecht gehaltenen Kopf wohl unter dem Kinn auf die Hand — aber nur scheinbar. Diese Hand hat wirklich nicht den Kopf zu stützen, sie ist vielmehr unwillkürlich an Kinn und Mund geführt auf Grund einer Beobachtung des Künstlers, daß diese Handhaltung gewissermaßen eine Reflexbewegung eines scharf nachsinnenden Menschen ist. Sie verstärkt also unsere Vorstellung, daß dieser Mann nachsinnt. Damit geht zusammen die Lage des Buches auf dem rechten Oberschenkel. Im dem Detail des herumliegenden Beiwerkes verraten sich fleißige Naturstudien; „der zwanzigjährige Jüngling zeigt sich in der schlagenden Wirkung des Sonnenlichtes seinen Lehrern überlegen, und ebenso steht er auch in Ernst und Größe der Auffassung weit über ihnen. . . . Der Künstler ist in diesem frühen Bilde bereits in der Auffassung, in der Wahl seines Gegenstandes und in der Lichtgebung ganz eigenartig, ganz er selbst.“*)

Eine ganz allgemeine Bemerkung zur Stellung, die Lastman als Vermittler zwischen italienischer Barockkunst und nordischer einnimmt, scheint mir hier angebracht zu sein. Alois Riegls Ausführungen über das Wesen der italienischen Barockkunst und ihr Verhältnis zur nordischen mögen einmal kurz auf unsern Fall angewandt werden. „Die italienische Kunst schildert, wie alle christliche Kunst, Handlungen und Folgewirkungen innerer Bewegungen, seelischer Antriebe. Dabei legt sie aber den Hauptakzent auf die äußere Handlung. Die germanische Kunst schildert das gleiche, legt aber den Hauptakzent auf die seelische Bewegung: sie schildert seelische Bewegungen als

*) Bode, Studien, Seite 365/66.

Motive körperlicher Handlungen. Das heißt, das Seelische ist im germanischen Kunstwollen von vornherein das Stärkere. Das Seelische ist das Unkörperliche, Unfaßbare, Immaterielle; daher die Passivität der Germanen dem Faßbaren, Bildbaren in der Kunst von Haus aus gegenüber." Lastman war, als er nach Rom kam, von Anfang an schon auf jenes spezifisch Italienische vorbereitet worden — er kam in Rom aber gleich in den Kreis des Deutschen Elsheimer, auf den Riegls Worte über die nordische Kunst durchaus zutreffen. Aber Lastman suchte gleichzeitig auch das Faßbare, Bildbare, das ihm hier in der italienischen Kunst überall entgegentrat, sich anzueignen, seine seelische Ausdrucksmöglichkeit zu bereichern. „Nun wird dieses Seelische in der italienischen Barockkunst gesteigert: Annäherung an das Nordische." Auch hier erklärt sich Lastmans gewisse Bevorzugung der modernen Italiener gegenüber Michelangelo und Raffael. Aber „in gleichem Maße wird auch die körperliche Handlung gesteigert: das ist das unaustilgbar Italienische (ist die innere Aufregung größer, so muß sie sich auch stärker nach außen Luft machen), und dieses Zusammensein beider Elemente empfinden wir als Widerspruch. Betende Figur wie oben: innere seelische Aufregung, gesteigert gegen die Renaissance, aber zugleich äußere Bewegung: konvulsivische Zuckungen. Man vergleiche daneben Rembrandt: je inniger seine Figuren beten, desto ruhiger werden sie äußerlich, desto weniger äußere Handlung, körperliche Bewegung." Ruhiger und inniger wird Rembrandt mehr und mehr mit dem Fortschreiten seiner Entwicklung. Seine Anfänge berühren sich aber oft sehr stark mit dem Barock — das ihm gewiß auch mit durch Lastman vermittelt wurde, freilich nur in verwässerter, viel äußerlicherer und doch auch bereits nordisch gemäßigter Weise. Er selbst aber bringt in seiner Kunst nun erst noch einen starken barocken Auftackt an äußerlicher Bewegung. Denken wir z. B. an die Frankfurter *Blendung Simsons* von 1636. Aber das ist nur Übergang. Rembrandts weitere Entwicklung vollzieht sich gesetzmäßig wieder nach innen zu. Jene barocke Periode in Rembrandts Entwicklung war aber gewiß kein Hemmnis. Es gab vielmehr dem Nordländer Veranlassung, das Studium körperlicher Handlungen als Wirkung seelischer Bewegung in weitem Maße auszudehnen, und wir sehen Rembrandt auch hier im Anfang die Anregung von den in Rom gebildeten Historienmalern, Lastman u. a.

schöpfen. Was diese „Übergangsmeister“ der auf barocke Vorbilder zurückgehenden Gebärden- und Gestensprache ihrer Figuren an innerem Leben nicht zu geben vermochten, das konnte Rembrandt. Sehen wir z. B. die Hanna auf der *Darstellung Christi im Tempel* (Hamburg, Sammlung Weber) an: gewiß, sie hat ihre Hände pathetisch segnend ausgebreitet — aber dennoch: die leere Pose Lastmans ist das schon nicht mehr. Das gleiche ließe sich bei manchen anderen Bildern Rembrandts, auf denen diese oder jene Figur an Lastman und seinen Kreis erinnert, sagen: wie z. B. der Wagen mit dem zuschauenden Kutscher auf dem Gemälde des *Raubes der Europa* in dem Besitz der Princesse de Broglie in Paris an den Wagen und Kutscher auf Lastmans *Taufe des Kämmerers* in Karlsruhe erinnert, das *Opfer Abrahams* in der Eremitage (1635) an die Amsterdamer Grisaille Lastmans (worauf Bredius und Valentiner hingewiesen haben), weiter bei der Figur des hinter dem alten Tobias knienden jungen Tobias auf dem Gemälde *Der Engel verläßt den Tobias* (1637) im Louvre, bei dem *Abschied der Hagar* beim Earl of Denbigh in Newnham Paddox, oder von den Radierungen auf dem Blatt B. 30 *Verstoßung der Hagar*)* (1633) zur Figur des Abraham, zu den *drei Orientalen,* B. 118, der „kleinen“ *Auferweckung des Lazaruz,* B. 72**), dem *Triumph des Mardochäus,* B. 40, *Christus und die Samariterin,* B. 71. Auch unter den Handzeichnungen ist manches Lastman verwandte Blatt zu finden — ohne daß man das direkte Vorbild angeben könnte und darf. Denn es wäre kleinlich, wollte man jedesmal direkte Abhängigkeit festzustellen suchen, wo es sich um natürliche allgemeine künstlerische Schaffensbedingungen handelt.

Man hat darauf verwiesen, daß Lastman seinem Schüler eine Reihe von Motiven übermittelt habe, weil wir mehrere Sujets Lastmans im „Werke“ von Rembrandt wieder behandelt finden. In der Tat

*) Vergl. hierüber N. Restorf, Rembrandtiana im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1908, Seite 159ff. Beeinflussung der Hagar durch Savoldos Maria Magdalena und des Ismael durch die Figur des gekrönten Zoroaster auf Raffaels „Schule von Athen“.

**) Diese steht eigentlich Pijnas näher; vergl. das von C. J. Holmes im Burlington Magazine, Novemberheft 1907, veröffentlichte Bild, das damals im Besitze der Carlton Galleries war, und das in Aschaffenburg, das zuerst Dr. E. Bassermann-Jordan publizierte (Unveröffentlichte Gemälde aus bayrischem Staatsbesitz, I. Die Galerie im königl. Schloß in Aschaffenburg. 1907).

wurden fast alle eben angeführten Szenen auch von Lastman gemalt — aber nicht nur von ihm, sondern auch von den anderen Zeitgenossen. Diese biblischen oder mythologischen Sujets sind überhaupt nicht einmal etwas Besonderes der holländischen Kunst, sondern sie finden sich allenthalben in Italien, in Venedig wie in Rom und sonstwo behandelt. Aber — das darf wohl hervorgehoben werden — Lastman und seine Kunstgenossen machten diese Darstellungen für das holländische Publikum schmackhafter, indem sie sie in ein aus antiken und modernen Elementen zusammengesetztes Gewand kleideten und in ein kleineres, dem holländischen Wohnraum angepaßtes Format übertrugen.

Valentiner wies auch darauf hin, daß Rembrandt im Jahre 1656 ein kleines Bild mit einem Ochsen, ein *„ossie“*, von Lastman besaß, und knüpft daran die Frage: Stellte dies Gemälde wie die bekannten Rembrandts einen geschlachteten Ochsen dar, wie fast anzunehmen ist? Ich glaube nun doch nicht, daß Lastman einen derartigen geschlachteten Ochsen gemalt hat. Es scheint mir wahrscheinlicher zu sein, daß dies *„ossie“* von Lastman im Besitze Rembrandts eine gewöhnliche Studie nach einem Ochsen gewesen ist. Denn Lastman, wie auch Pijnas und Moeyaert und die anderen, haben bekanntlich häufig Ochsen und andere Haustiere auf ihren Gemälden angebracht und auch für sich gemalt. Wir sprachen oben von Lastman als von einem regelrechten Tiermaler. Zu beachten ist, daß im Text des Inventares von Rembrandt kurz vor Lastmans *„ossie“* unter Nr. 108 der Zählung von Hofstede de Groot „een ossie naer't leven van Rembrandt“ vorkommt, ebenso wie unter Nr. 249 „een dito (Kunstbuch) vol teeckeninge van Rembrandt, bestaende in beesten nae't leven“; unter Nr. 305 ferner „een paert nae't leven“ und unter Nr. 36 „twee haesewinden (Windhunde) nae't leven“. Rembrandt zeichnete also auch Ochsen nach dem Leben, und zwar fanden auf der Radierung B. 45, *Anbetung der Hirten mit der Lampe*, rechts zwei Rinder ähnliche Verwendung wie auf Lastmanschen Bildern. Mit unbedingter Sicherheit läßt sich ja die Möglichkeit, daß Valentiners Vermutung richtig ist, nicht abweisen. Aber das Natürlichere ist doch, dem Worte „ossie“ nicht gleich den Sinn „geschlachteter Ochse“ unterzulegen, da wir bei Lastman wohl Studien nach lebenden Haustieren in Menge annehmen müssen, aber keinen einzigen

Anhaltspunkt dafür haben, daß er wie Rembrandt geschlachtete Tiere malte.

Die Verwendung der roten Kreide durch Rembrandt im Anschluß an Lastman — weil sich in Rembrandts Inventar eine Mappe mit Rötelzeichnungen von Lastman verzeichnet findet — muß auch wohl verallgemeinert werden. Da es keine besondere Eigentümlichkeit nur Lastmans war, mit Rötel zu zeichnen, sondern da allgemein von diesem wie anderen Meistern der Rötel benutzt wurde, darf man Lastman doch wohl nicht allein als den hinstellen, der Rembrandt auf die Verwendung dieses Zeichenmaterials gebracht habe. Mit demselben Rechte könnten auch die Pijnas und andere Künstler genannt werden, von denen sich in den Mappen mit Handzeichnungen, die Rembrandt von den Hauptmeistern der ganzen Welt besaß, sicher auch manches mit Rötel gezeichnete Blatt befunden haben wird.

Von einer „Manier auf Kupfer zu malen“ darf man bei Lastman nicht gut sprechen. Es sind sehr wenige Bilder noch nachweisbar (unsere Nrn. 55, 61, 73 und 109), die er auf dieses Material gemalt hat; erhalten ist kein einziges. Mag sein, daß hie und da in Lastmans Atelier diese „Manier“ gepflegt wurde. Die wenigen Gemälde, die Rembrandt auf Kupfer ausführte, lassen sich gewiß auch leicht ohne eine direkte Vermittlung dieses von Elsheimer und Künstlern des XVI. Jahrhunderts bevorzugten Materiales denken.

Näher und direkter schließt sich der junge Rembrandt wieder in der Art der Farbenbehandlung, des etwas fetten Farbenauftrages an seinen Lehrer an, im Handwerklichen, Lernbaren also. Das sehen wir leicht und deutlich aus seinen frühen Gemälden, beginnend mit dem *Paulus im Gefängnis,* dem *Geldwechsler,* dem *Bileam, David* u. s. w.

Ebenso deutlich zeigt sich in der Art zu komponieren öfter ein sehr enger Anschluß Rembrandts an Lastman. Wir hatten bereits oben Gelegenheit, auf Lastmans Vorliebe für die Dreieckskomposition, gegen die eine Senkrechte gestellt ist, hinzuweisen. Dasselbe Schema fanden wir auch bei Rembrandt in einer Reihe von Werken deutlich ausgeprägt wieder. So sehen wir sie beim *Simeon im Tempel* im Haag, im *Christus vor Pilatus* in der National Gallery in London, in der *Aufrichtung des Kreuzes* in München, auch in der *Kreuzabnahme* dort, in dem Bild *Diana und Aktäon* beim Fürsten zu Salm-Salm in Anholt; von den Radierungen z. B. das *Hundertgulden-*

blatt, die *Darstellung im Tempel* (B. 83), die *Rückkehr des verlorenen Sohnes* (B. 91).

Dabei darf aber nicht übersehen werden, daß Rembrandt zur Vorliebe für den Aufbau der Komposition im spitzen Dreieck als solchem — also ohne die dazu in Gegensatz gestellte Senkrechte — auch durch das Studium Raffaels geführt wurde. Vergl. hierzu Valentiners Bemerkungen in seinem schon mehrmals zitierten Buch „Rembrandt und seine Umgebung", Seite 90/91.

Wir haben gesehen, daß Rembrandt in einzelnen Fällen nachweislich direkt auf Lastman zurückgegangen ist und daß, wie immer, wenn von Lastman und seinem Schüler die Rede war, hervorgehoben wurde, in Rembrandts Werken zahlreiche Anklänge an den Stil Lastmans vorkommen. Während wir die ersteren Fälle ausführlich betrachteten, glaubten wir aber bezüglich der letzteren darauf hinweisen zu müssen, daß man in diesen allgemeinen Berührungspunkten mehr die Wirkung der ganzen Gruppe von vor-Rembrandtischen Historienmalern in Amsterdam erkennen muß, als den von Lastman persönlich ausgeübten Einfluß.

Merkwürdig bleibt es jedenfalls, daß Rembrandt noch in späteren Jahren auf Lastman direkt zurückgreift und ihn für die Gestaltung gewisser Gemälde als Vorbild benutzt. Insbesondere wenn wir — soweit es möglich ist — den verhältnismäßig sehr geringen Einfluß vergleichen, den Lastman auf andere, weniger begabte Schüler ausgeübt hat.

Wir wollen schließen mit einem Hinweis auf jene häufig angeführte Reihe von Malern, die sich aus dem Zurückverfolgen der jeweiligen Lehrer ergibt und die bei Grünewald beginnt und mit Rembrandt schließt. Grünewalds Schüler war der Mainzer Hans Grimmer; dieser ist der Lehrer von Ph. Uffenbach, und dessen Schüler wieder war Elsheimer. Elsheimer aber ist wesentlich beteiligt an der Ausbildung Lastmans, und dieser ist Rembrandts Lehrer. Diese Kette fügt sich so auf dem Papier leicht zusammen. Ob man bei einem genauen Untersuchen der tatsächlichen Verhältnisse an der Hand des Bildermateriales auch die gleiche Kontinuität in der Fortbildung des koloristischen Elementes, das in Rembrandt seinen höchsten Ausdruck erhält, wird wahrnehmen könnnen, ist eine andere Frage. Jedenfalls sahen wir bei Lastman, gerade was diese

Seite seiner Kunst und Vorläuferschaft von Rembrandt betrifft, eine Lücke: daß Rembrandt seinem Lehrer Lastman, was die Farben- und Lichtprobleme betrifft, eigentlich nichts zu danken hat, während wir ihn wohl in Fragen der Komposition und anderer mehr formaler Dinge sich Lastman zum Vorbild nehmen sahen.

BEILAGE

Gedichte über Gemälde von Pieter Lastman

Zu Nr. 35
(Seite 43/44)

Ach Lastman sien ick weder an
U brave Konst, jae toover-swieren
Door eyndeloose lof te vieren
In 't Vrouwken van Sarepta staen?
(L. v. d. Bos).

*

Zu Nr. 88
(Seite 68 ff)

Lastmans
Offerstaetsi van Listren
Aen
IOAN SIX

Wat dunkt u, kunstgeleerde Six?
Wie had de Schickkunst oit zoo fix
Als Lastman, waert de Tekenkroon
T'ontvangen voor Sint Pauwels troon,
Toen hy zyn wonderwerck van Listren
Zoo versch vertoonde, als beurde 't gistren.

Dit tuight uw hemelsch tafereel,
Daer onze Apelles zyn tooneel
En gront met volle Kennis bouwt,
En zoo deze Offerstaetsi houdt,
Dat zelf de geest van Rome en Griecken
Noit hooger zweefde met zyn wiecken.

Met welck een' zwaey van staetigheit
En Priesterlycke majesteit
Verschynt al't Heidensch Priesterdom
Voor d'oude stadt, vol yvers om
Te wieroocken voor Kristus Boden,
Hier aengezien voor Grieckscbe Goden!

Men acht dat hier in menschenschyn
Merkuur en Dondergodt Jupyn
Verschynen, om den Jongeling,
Die flus op krucken ging, en hing,
Te heelen, zonder kunst van kruiden.
Dat stuck verbaest veel duizent luiden.

De Kreupel tuight dees wonderdaet,
Daer hy op zyne beenen staet;
De kruck voor zyne voeten leit;
D'Uitheemsche luistert wat hem zeit
De buurvrouw, die den lamgeboren
Gekend heeft menigh jaer te voren.

Hoe schoon verschiet die lange ry,
Van verre flaeuw, en dichter by
Al sterker, voor's aenschouwers oogh!
Hoe deist de poort, en kerck, zoo hoogh
En ront gebouwt, Jupyn ter eere,
Op datze ons noch de bouwkunst leere!

Hoe stemt de strael van ons gezicht
Met elcks hoe grootheit, en met licht
En schaduw van een ieder zaeck!
Hielt vrouw Natuur om heur vermaeck
Voorheen de hant aen eenigh Schilder,
Zoo doet zy't hier, en nergens milder.

Een rykdom en verscheidenheit
Van toestel nadert, en geleit
Bekranste en witte stieren vast
Naer d'offerplaets, op's Priesters last,
Op veêl, tamboer, en lier, en fluiten,
Langs't ryck bestroide padt naer buiten.

Hier blaecken fackels licht en klaer
Hier rieckt de wieroockkandelaer.
Hier glinstren wieroockvat, lampet,
En goude schotel, op dien tredt.
De byl, en bloetpan op het slaghten
Van vee en offerhande wachten.

Een kenner ziet hier, heel vernoeght,
Hoe d'eene personaedje voeght
By ander; en hoe elcks gelaet
En ampt, gelyck een zangers maet,
Zyn 'plicht bewaert: hoe kleene en grooten
Hier treên, als op een' galm van noten.

Zoo stuit ten leste d'ommegang,
Daer 't outer wacht, en al te lang
Verlangte naer den offerwyn.
Nu wil d' Aertspriester van Jupyn
In 't wit, bekranst met eicke blaren,
D' Apostels eeren op d' altaren.

Maer zie om hoogh, hoe 't heiligh paer,
Met woorden, handen en gebaer,
Van 't Heidensch gruweloffer yst,
En Offermans, en scharen wyst
Naer Godt, wiens eere altare passen.
Zy roepen: wy zyn stof en asschen.

Gby zultze stracks van booven neêr
Zie springen, Godts en Jesus eer
Beschutten, en van harteleet
En rouw verscheuren elck zyn kleet,
Op dat men bloet noch wynkelck storte,
En daetlyck d' offerstaetsi schorte.

Wat waer't een jammer, zoo't geschreeuw
Van een' oproerigen Hebreeuw
Den drang van Griecken holp op ruy
Omt met een steene hagelbuy
Te pletteren, te slaen met vuisten
De Kruisgezanten des Gekruisten.

Dat ons Sint Pauwels staf behoe.
Men wyde hem 't altaerstuck toe,
Daer Lastman, om zyn kunst befaemt,
Den dienst der ofgoôn noch beschaemt
Met zyne Kristgewyde verven.
Hy leve onsterflyck na zyn sterven.

(J. v. d. Vondel).

*

Zu Nr. 98
(Seite 73 ff)

Lastmans
Offer-Stryd tusschen Pylades en Orestes
Aen den Heer
Reinier van der Wolf

Of schoon, konstryke Van der Wolf,
Vergetelheid den naam bedolf
Van dees' beroemden Konstenaar,
Die heerlyk uitbeeld aan 't altaar
Den trouwen Lyfstryd, daar twee Vrinden
Elkand'ren tot de dood beminden.

Bedreventheid riep overluid,
De schikkunst brengt haar' Meester uit,
Die als hy zulk een toonstuk kleed,
Vernuft, en vlyt, en schat besteed,
Gelukkig, zinryk, stout, en schrander:
Die lof kom Lastman, en geen' ander'.

O Griexe Grysheid, hier toe strekt
Uw toestel, die zich kleed en dekt
Met diep geheim, en werkt en maalt
Op stof, daar maalkonst stof uithaalt;
Dees houdze, door penceel en verven,
Na zoo veel eeuwen vry van sterven.

Orestes, van den schrik geraakt
Voor's moeders schim bebloed en naakt,
Om zich van zulk een 'vloek t' ontslaan,
Trekt na de Taurische Diaan;
En Pylades verzelt zyn' makker,
In plicht en vriendschap vlug en wakker.

De Koning Thoas, of het zy
Uit aangenome razerny
Van menschen-offer, schriklyk werk!
Of uit vermoeden, dat haar kerk
En beeld belaagt wierd, heet die gasten
Als tempelschenders aan te tasten:

En, mits zich zyn bedunken vest
Op snoode diefstal van Orest,
Wil dat aan 't afgodinne-beeld
De droeve Orestes zy gekeeld,
Gekapt, gekorven om te branden:
O Godverwaten Offerhanden!

Men ziet den toestel al bereid;
Een sleep die d'afgodinne leid,
Met hoofden, die op staken staan,
Rondsom haar henen, en voor aan
De priesters, met kornet en pypen:
Men zouw 't gestel met handen grypen.

Hier ciert een wakk're maagden schaar
Met bloemkrans en festoen 't altaar;
Het lofwerk leit als versch geplukt,
En bol van blad, en ongedrukt.
Men staat om 't offer uit te lezen,
Maar twyffelt wie Orest mag wezen.

Orest, op dat hy buiten blaam
Zyn' vriend verschoon, melt zelv zyn' naam;
Maar Pylades hier tegen aan,
Zoekt gy den schuld'gen? laat hem gaan;
Wat wil ik myn misdryf verbloemen,
Ik ben de man, my moet men doemen.

En met dit zeggen treed hy toe,
Om onversaagt, en blyte moe,
Zyn' vriend ten dienst, den schrik ten trots,
Den slag t' ontvangen van een knods
Die hy een lyfschut op ziet heffen:
De forssert mikt om wis te treffen;

Wien, eer zyn hand zich vallen laat,
Orest met yver tegen staat,
Op dat hy zelf het vonnis ly:
Zyn vriend verwerpt die razerny;
Zoo 't trouwens razerny mag heten,
Zyn' halsvriend niet te goe te weten.

Hier ziet m'een nooit gehoorden stryd,
Waar van de nyd den roem benyd;
De nyd, die eerst genoegen nam
Waar twist ontstond, of unrust quam,
Nu kroptse en wrokts' om dat zy keven,
Die 't noit en deden van hun leven.

Hoe is 't, ô Lastman, u gelukt!
Hoe hebt gy alles uitgedrukt,
Gevoegt, verdeelt, de kunst geraakt;
En tot een weerga toegemaakt,
Van 't heerlyk Offerwerk van List'ren,
Dit Toonstuk der beroemde twist'ren.

Zoo 't Vondel nu zyn' zwang'ren geest
(Die vroeg is op Ceilon geweest,
En Hulft betreurde in's doods-gevaar
Eer 't iemant wist; en't wierde waar;
Zoo als 't hem voor Kolombo griefde)
Te leenen tot dit werk geliefde;

Zoo stond dit Stuk, zoo wel als dat
In meer dan goude lyst gevat:
Nu mag myn flaauwe pen en stem
(Konstryke Van der Wolf) en hem,
En uw Taf'reel tot schaduw strekken;
Ik hoop zy zal het niet bevlekken.

(J. Oudaen).

*

Zu Nr. 106
(Seite 81)

Pyramis en Thisbe

Daer sien ick weer en bloedigh stael
t'Geen's Minnaers eygen hant bemorste,
Gewet op Maeghdelycke borste,
En flucx daer op een purpre strael.

Den Jongelingh in 't groene gras
t'Geen 't bloet dat uyt syn borst quam straelen
Met droevigh root gaet overmalen,
Jae rooder als het selven was.

Waer sagh men ooyt een bleecke mont
Soo wel met doot en doot snick kampen,
De Min verwoedt, door soo veel rampen
En 't hart door Min ter doodt verwondt?

Als hier, ô Lastman, u penceel
Verruckt door ongemeene weelde
Van konst en verv, weet uyt te beelden,
Op 't treurigh gloeyende paneel.

(L. v. d. Bos).

*

Zu Nr. 96
(Seite 72)

Op een St. Steven van Lastman

Zint 'Steven steent hier niet, om dat grove Steenen
Hem pletten borst en hooft, en springen voor de scheenen;
O neen, hy steent alhier om dat de grove steenen
Zyn Steenigers niet zouden springen voor de scheenen.

(S. Ingen).

NACHTRAG

81. ***AUFERSTEHUNG CHRISTI.** Links oben entschwebt inmitten einer Cherubimglorie der bis auf einen weißen Lendengurt nackte Heiland mit seitwärts ausgebreiteten Armen, den von einem Lichtschein umgebenen Kopf nach links in die Höhe gewandt. Etwas rechts darunter hebt der in Weiß gekleidete Engel mit großen Flügeln mit beiden Händen die Grabplatte auf. Der von Christus ausgehende helle Lichtschein fällt auf den Engel und die Wärter im Vordergrund. Von diesen enteilt ein in orientalische Tracht gekleideter mit großem Turban auf dem nach links zum Herrn zurückgewandten Kopf, die Augen weit geöffnet, die Arme erhoben und die Handflächen nach außen gekehrt, nach rechts vorn. Er wird vom Licht nur links gestreift, sodaß sich seine Figur fast ganz im Schatten befindet. Links von ihm liegt schlafend ein junger Krieger in landsknechtähnlicher Tracht mit Federbarett auf dem in die linke Hand gestützten Kopf. Rechts zu seinen Füßen am Boden eine umgefallene große Laterne. Rechts von dem Orientalen hockt am Boden, ziemlich in Vorderansicht, ein Wächter, der über den Schultern einen Panzer trägt, über Kopf und Rücken aber ein Löwenfell; seine Unterarme und Beine sind nackt. Links etwas hinter ihm ist ein dritter Wächter rücklings wie vom Blitze getroffen zu Boden gefallen; Augen und Mund sind aufgerissen, die Arme nach vorn ausgestreckt. Hinter ihm rechts, ziemlich im Schatten, sitzt noch ein gepanzerter und behelmter Wächter, der beide Hände vors Gesicht hält. Rechts von diesem, ganz im Schatten, sieht man die drei Frauen mit Gefäßen herankommen. In der Ecke rechts vorn ein Schwert, ein gefüllter Köcher, zwei Würfel, Spielkarten, ein Tuch und eine Korbflasche. — Interessantes frühes Gemälde, dem das Original des Schabkunstblattes

von W. Vaillant, *Verkündigung der Engel an die Hirten* (unsere Nr. 51) und auch das des Stiches von Nicolas Lastman von 1608, *Christus im Garten Gethsemane* (unsere Nr. 71) nahe stehen. Vielleicht gehörten die Bilder zu einer Serie, der man auch das ziemlich gleichgroße, ebenfalls im Hochformat gehaltene Bild der *Anbetung der Hirten* (unsere Nr. 54) sowie andere Darstellungen der Geschichte Jesu, von denen uns nur die Titel (ohne Maßangaben) überliefert sind, zurechnen darf. Lebhaft bewegte Handlung, starke Licht- und Schattenkontraste.

Holz 82×58,5.

Bezeichnet: PASTMAN FECIT ANNO 1610.

Spezialaufnahme von H. J. Tollens in Dordrecht.
Wohl sicher identisch mit dem Bilde der Versteigerung Johan van der Hulk in Dordrecht am 23. April 1720, Hoet, Bd. I, Seite 250 Nr. 25 (fl. 50), unserer Nr. 81.
Seit ca. 200 Jahren in der Familie des jetzigen Besitzers.
Sammlung John Allard in Geertruidenberg.

TAFELN

1. Nach **P. Lastman**: Kostümstich.

2. **P. Lastman**: Zeichnung. **Amsterdam**, Rijksprentenkabinet.

3. **Nicolas Lastman** nach **P. Lastman**: Christus im Garten Gethsemane. Stich.

4. **S. Frisius** nach **P. Lastman**: Der Engel mit dem jungen Tobias auf der Wanderung. Radierung.

5. **P. Lastman**: Ruhe auf der Flucht. **Göttingen**, Universitätssammlung.

6. **P. Lastman:**
Flucht nach Ägypten.
Rotterdam,
Museum Boymans.

7. **P. Lastman:**
Lesender Einsiedler. (Photo nach einer Aquarellkopie des Verfassers.)
Brüssel.
Baron L. Janssen.

8. **P. Lastman:**
Abrahams Opfer.
Amsterdam,
Rijksmuseum.

9. **J. van Noordt** nach **P. Lastman:**
Italienische Landschaft.
Radierung.

10. **P. Lastman:**
Der Engel mit dem jungen Tobias.
Berlin,
Frau Geheimrat Lippmann.

11. **P. Lastman**: Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius. **Bremen**. Kunsthalle.

12. **Rembrandt** nach **P. Lastman**: Paulus und Barnabas in Lystra. Rötelzeichnung Sammlung Léon Bonnat.

13 **P. Lastman:** Paulus und Barnabas in Lystra. **Schloß Romanow,** Graf Stetzki.

14. **P. Lastman:**
Opferstreit zwischen Orest und Pylades.

Amsterdam,
Rijksmuseum

15. **P. Lastman:**
Susanna und die beiden Alten.

St. Petersburg.
Sammlung P. Delaroff.

16. **Rembrandt** nach **P. Lastman:**
Susanna und die beiden Alten. Rötelzeichnung.

Berlin,
Kgl. Kupferstichkabinett.

17. **P. Lastman:**
Christus und das kananäische Weib.

Amsterdam.
Rijksmuseum.

18. **P. Lastman:**
Der Engel entschwindet dem alten und jungen Tobias.

Kopenhagen,
Sammlung Moltke.

19. **P. Lastman:** Diana und Aktaon.

Paris, Sammlung Wagenhoff-Dolch.

20. **Rembrandt**: Susanna im Bade. **Haag**, Kgl. Gemäldegalerie.

21. **P. Lastman**: Bathseba bei der Toilette. **St. Petersburg**, Sammlung Zabielsky.

22. **Rembrandt**: Bathseba bei der Toilette. **Haag**, Sammlung Jhr. Steengracht.

23. **P. Lastman:** Laban verlangt von Rahel die entwendeten Idole zurück.

Boulogne-sur-Mer. Stadt. Museum.

24. **P. Lastman:** Abraham und die drei Engel.

St. Petersburg, Kais. Eremitage (Sammlung P. v. Semeonoff).

25. **W. Vaillant** nach **P. Lastman:** Jonas wird vom Walfisch ausgespien. Schabkunstblatt.

26. **P. Lastman:**
Die Taufe des Kämmerers durch Philippus.

München,
Alte Pinakothek.

27. **P. Lastman:** Predigt Johannis des Täufers.

28. Nach **P. Lastman:**
Odysseus und Nausikaa

Berlin,
Kgl Kupferstichkabinett.

29. **P. Lastman**: Der Herr erscheint dem Abraham und den Seinigen. **Bremen**, Sammlung A. Lürman.

30. **P. Lastman**: Opfer der Juno. **Stockholm**, Nationalgalerie.

31. **P. Lastman**:
Der Prophet Elisa und die Sunamitin. **St. Petersburg**, Sammlung Zabielsky.

82. **P. Lastman:** Porträt.
Bückeburg, Galerie im fürstlichen Schloß.

83. **P. Lastman:** Porträt.
Bückeburg, Galerie im fürstlichen Schloß.

34. **M. ter Borch:** Porträt des G. Terborch d. A. Kreidezeichnung.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

35. **P. Lastman:** Der Engel weckt den Propheten Elias in der Wüste.
Braunschweig. Kupferstichkabinett.

36. **P. Lastman (?):** Schlafender Satyr. Federzeichnung.
Dresden, Kgl. Kupferstichkab.

37. **Jan Lievens:** Der Evangelist Johannes. Radierung.

38. **P. Lastman:** **Berlin**, Kgl. Kupferstichkabinett.
Der Engel verheißt dem Manoah und seinem Weibe die Geburt Simsons. Lavierte Federzeichnung

39. **P. Lastman:** Abschied der Hagar.
Federzeichnung. **Wien**, Albertina.

40. **P. Lastman** (?):
König Jerobeam opfert den Götzenbildern. Zeichnung. **Göttingen.**

41. **P. Nolpe:** Juda und Thamar. Stich.

42. **P. Lastman;** **Amsterdam**,
Vertreibung der Hagar. Rijksprentenkabinet.
Federzeichnung.

43. **P. Lastman** (?):
Radierung.

43. **P. Lastman:** **London**,
Studienzeichnung. British Museum.